мастацтва

МАЙ **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#05





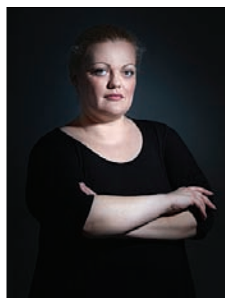
ФОТА ЯЎГЕНІІ МУЖАВАЙ.

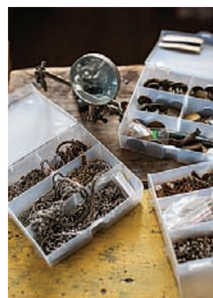
змест

◄ **Канстанцін Мужаў. Перформанс «ЛООК», праведзены падчас фестывалю «Дах-крах» у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.**

Пра свой праект аўтар піша: «...блакітная мара дзяўчыны-манекеншчыцы: каб яе ніхто ніколі не бачыў, каб яна замест паказаў працавала б у банку прыбіральшчыцай і немагчыма было б распазнаць у ёй чароўнае стварэнне.

Сучаснае грамадства спажывецтва вырошчвае няшчасных людзей. Ідэалы, навеяныя мас-медыя, ствараюць штучную мадэль паводзін і жыцця, сапраўдныя каштоўнасці заменены на ілюзорныя».









На першай старонцы вокладкі: **Аляксей Губараў. Без назвы. Змешаная тэхніка. 2013.**

«МАСТАЦТВА» № 5 (362). МАЙ, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ГАЎРЫІЛ ВАШЧАНКА, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **АЛЕНА ГРАМЫКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **АНДРЭЙ СПРЫНЧАН**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА.
АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.5.2013. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,24. Тыраж 1799. Заказ 1560.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

ПАДЗЕЯ

Партрэты ўладароў і магнатаў Вялікага Княства Літоўскага

У Нацыянальным мастацкім музеі адкрылася ўнікальная экспазіцыя гістарычнага партрэта з музеяў Львова (Гістарычнага і Нацыянальнай галерэі мастацтваў) і Валынскага краязнаўчага музея.

На партрэтах — вышэйшая магнатэрыя Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай; многія асобы звязаны з беларускімі землямі — не толькі дзяржаўнымі справамі, але і падзеямі асабістага жыцця. Прызвычаены да сармацкага партрэта, наш глядач будзе ўражаны шырокім стылістычным дыяпазонам выяўлення знакамітых дзеячаў, аматары і даследчыкі атрымаюць магчымасць убачыць асобаў з родаў Радзівілаў, Сапегаў, Тышкевічаў, Сангушкаў. Сярод адметных рэчаў — партрэт Марціна Радзівіла, напісаны прыдворным мастаком магнатаў Ксаверыем Даменікам Гескім (твораў Гескага, акрамя роспісу Нясвіжскага касцёла, у Беларусі не захавалася), восем партрэтаў Радзівілаў з родавага маёнтка ў Алыцы на Валыні, творы львоўскага мастака Канстанціна Александровіча з серыі, якая знаходзілася ў замку Радзівілаў Завушша каля Нясвіжа.

Апрача партрэтаў у музеі экспануюцца чатыры слуцкія паясы з Львоўскага гістарычнага музея. Два з іх сатканы на мануфактуры Лявона Маджарскага ў самім Слуцку, трэці створаны на кракаўскай фабрыцы, апошні не мае пазнак.

Адна з канцэпцый выставы: магнаты былі каралямі. «Яны дбалі пра эканамічны росквіт магутнай дзяржавы ВКЛ, змагаліся за яе, развівалі культуру», — прамовіў на выставе дырэктар Валынскага краязнаўчага музея Анатоль Сілюк.







Невядомы мастак
1-й паловы XVIII стагоддзя.
Карл Станіслаў Радзівіл.

Невядомы мастак XIX (?) стагоддзя.
Леў Іванавіч Сапега.

Канстанцін Александровіч.
Міхаіл Казімір Пац. 1789.

Невядомы мастак
2-й паловы XVIII стагоддзя.
Барбара Радзівіл.

ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

«Сціплае абаянне Беларусі»
Выстава Андрэя Скіцёва
Галерэя «Ў»

«Гэта — сукупны партрэт сённяшняй нашай краіны. Яна зменіцца праз пэўны час, ператворыцца ў нешта іншае, і зменяцца пачуцці. Мне хочацца задакументаваць нас з вамі», — так патлумачыў мастак Андрэй Скіцёў з'яўленне шэрагу вобразаў, што размясціліся па перыметры залы галерэі «Ў». Сукупны партрэт падаецца праз прызму даследавання чалавечых пачуццяў — прынамсі, так апавядаецца ў анатацыі. Парадаксальна менавіта


Яміна. Аўтарская тэхніка. 2011.

тое, што акцэнт зроблены на пачуццях. Дакументуючы эмацыянальную гісторыю, Андрэй Скіцёў фактычна займаецца падменай паняццяў, таму што ў аснове яго выяўленчай мовы код кінакадра — праца з прыёмамі кіна- ці фотафіксацыі, а значыць — відавочная ці прыхаваная ігра герояў на публіку. Часткова метад выкрываецца словамі аднаго з яго інтэр-


Харон. Аўтарская тэхніка. 2012.

в'ю: «Усе сюжэты былі злоўлены ў дарозе» — нібы гаворка ідзе пра здымкі. Скрупулёзная аўтарская тэхніка ў манатыпіі нясе свой уласны выяўленчы код, яна далёка не нейтральная. Падчас прагляду гэтых твораў з простымі, выпадковымі, нязначнымі (ці, наадварот, напоўненымі шматзначнымі паўтонамі, загадкавымі глыбінямі і красамоўнымі дэталямі) сюжэтамі, з'яўляецца дзіўнае адчуванне, расколіна ва ўспрыманні: падчас пераводу таго, «што бачу, тое і малюю» (аўтарскае выказванне) у дакументаванне будзённага жыцця краіны выяўляецца несупадзенне намераў і выніку. Разумееш, што для прамой дакументацыі больш прыдатны фотаапарат, а складаная аўтарская тэхніка мусіць маскіраваць сваё эмацыйнае ўздзеянне (манахроміі недастаткова), каб было больш даверу да выкладзеных фактаў. Суправаджальная рэфлексія гэтаму праекту дакладна не зашкодзіла б.

«Час Ч»
Выстава Віталя Чарнабрысава
Мінская гарадская мастацкая галерэя твораў Леаніда Шчамялёва

Біяграфія Віталя Чарнабрысава — адной са знакавых постацей мінскага авангарда — адметная і ў жыццёвым, і ў творчым планах: у Мінску жыве з 1958 года, удзельнік легендарных ленінградскіх кватэрных выставак (персанальных выстаў у мастака больш у Піцеры, чым у Мінску), з 1968 года выкладаў у гуртках дзіцячай творчасці.

Работы на выставу Віталя Чарнабрысава прадставілі калекцыянеры. Гэта невялікія жывапісныя творы і скульптурныя кампазіцыі ў камені, у якіх аўтар і матэрыял дасягаюць ціхага і гарманічнага суладдзя: сляды разца нібы раскрываюць прыналежныя каменю вобразы. Стыхія наіву і ранняга рускага авангарда блізкая творам Чарнабрысава, хоць сам мастак называе ў якасці інспірацыі Сезана, Ван Гога і Гагена. «У мяне ёсць прыкладна сорак тэм, больш не трэба» — творчасць мастака закальцавана ў коле вечных вобразаў, тут і рэлігійныя матывы, і постаці з нізавога фальклору.

На фоне выставы і ў рамках праграмы «Прыватная калекцыя», ініцыяванай Таццянай Бембель, адбылася лекцыя аднаго з самых аўтарытэтных калекцыянераў піцерскага андэграўнду Барыса Файзуліна, які расказаў пра асаблівасці калекцыянавання андэграўнду ў 1970-я—1980-я гады.


Аўтапартрэт. Кардон, алей. 2005.


Без назвы. Кардон, алей. 2013.

СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

У тонкім і іранічным фільме Джанатана Паркера «Без назвы», прысвечаным займальным аспектам функцыянавання сучаснага арт-бізнесу, уладальніца галерэі, змушаная праз мала ад яе залежныя абставіны зладзіць «не сваю» выставу, плача ў адзіноце і адчаі за дзень да адкрыцця нефарматнай экспазіцыі. Для мяне гэта сцэна сталася сімптаматычным залюстроўем усёй нашай арт-сістэмы: мала хто будзе гараваць у боязі страціць рэпутацыю, узровень, сферы ўплыву, бо ўсе меркаванні тут — прыватныя, крытэрыяў і арыенціраў, што выступалі б як пункты адліку, няма.

Сістэма функцыянуе па прынцыпе ракавай пухліны — элементы разрастаюцца з выпадковай клеткі паводле ўласнай логікі і пачынаюць прэтэндаваць на ўплывовае месца: вось вынік татальнай дэзарыентацыі і культурнай правінцыялізацыі.

Некалі Лявон Тарасевіч акрэсліў гэта брутальна: «Няма каму назваць лайно лайном».

Арыенціры і асобы выяўляюцца ў плённых ініцыятывах. Куратарская дзейнасць Дзіны Даніловіч увянчалася чарговым праектам: віцебская «Анатомія» інтрыгавала разнастайнасцю ўдзельнікаў і форм увасаблення ідэй і падачы твораў. Міжнароднаму фестывалю «Дах» — гераічнаму пачынанню Алеся Родзіна і Змітра Юркевіча — было відавочна цесна ў сценах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва: карціны падпіралі столь, перформеры ўпіраліся ў сцены, а гледачам увогуле не хапала прасторы. Ды і ўвогуле: не тое гэта месца, не тое!

Зрэшты, «тое месца» ў нас — паняцце зноў жа адноснае. Своеасаблівым адказам на пытанне, што ўзнікла падчас правядзення «Даху»: «Дзе наша моладзь, здольная да радыкальных мастацкіх праяў?» — паўстала выстава ў галерэі «Ў» пад назвай «Структуралізацыя». Шкада, што самім удзельнікам не стае «правільнай» адукацыі для рэалізацыі радыкальных праектаў і адпаведных задуме сродкаў выяўлення.

Падобнага кшталту ініцыятывы пачынаюць структураваць мастацкае поле, вылучаючы лідараў і падставы для з'яўлення прафесійных крытэрыяў. Застаецца спадзявацца, што гэты працэс самаструктуявання будзе працякаць у цывілізаваных варунках.■

Містэрыі матэрыі

«Дэканструкцыя»
Выстава Марака Рыбаня
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

КАЦЯРЫНА ЗУБРЭВІЧ

У аснове экспазіцыі славацкага творцы — скульптура і арт-аб'екты з дрэва, якія вызначаюць тэматыку ўзаемаіснавання Чалавека і Прыроды, крохкасць Часу і Прасторы.



Маленькая зіма. Дрэва. 2013.

Марак Рыбань атрымаў адукацыю ў Браціславе па спецыяльнасці «Рэкламная графіка», потым скончыў Вышэйшую школу выяўленчага мастацтва Браціславы, дзе вучыўся на аддзяленні «Свабодныя медыя і графіка». Прынцыпы графічнага мастацтва адчуваюцца ў яго драўляных скульптурных формах. Дрэва дазваляе ствараць аб'ёмныя фактуры, якія валодаюць графічнай лінеарнасцю і лаканізмам, аднačасова — ажыццяўляюць выхад у прасторавае асяроддзе.

Паняцце «дэканструкцыя» Рыбань успрымае як пераасэнсаванне натуральнага разбурэння. Скульптуры малых формаў, прысвечаныя «блакітным перфарацыям», захоўваюць натуральныя пашкоджанні драўлянага фрагмента. Мастак падкрэслівае, вылучае прыгажосць «разбуральнага» ўздзеяння прыроды з дапамогай колеру. Рыбань сузірае форму і знаходзіць дзіўныя аналогіі. Так, у працы «Маленькі блакітны кафедральны сабор» (2013) пазнаюцца абрысы гатычных архітэктурных збудаванняў: дрэва, як жывы матэрыял, падказвае мастаку сваё прызначэнне.

Імкненне зразумець прыроду матэрыялу, яго асаблівасці выяўляецца і ў захапленні магнітамі, пры дапамозе якіх створана серыя работ «Блакітны прыцягальны жывапіс» (2013). Жалезны пыл, пігментаваны блакітнай фарбай, ва ўзаемадзеянні з магнітнымі фігурамі рознага дыяметра ўтварае выпуклыя формы. Атрыманыя аб'ёмы нібы вырываюцца праз жывапісную плоскасць. Тэхніка стварэння працы валодае асаблівай эмацыянальнасцю, а каляровыя фактуры зачароўваюць паэтычнасцю і лірызмам.



Квадратны полюс. Хваёвая драўніна. 2012.

Для мастака важнае значэнне мае пошук унутранай дынамікі. Ён выводзіць гэты прынцып у якасці крытэрыя праз мінімалізм, абагульненасць. Тэма танца зводзіцца да абстракцыі і не мае апоры ў традыцыйных візуальных вобразах. Рух увасабляюць дзве драўляныя акружнасці, якія разгортваюцца ў розных напрамках. Дынамічная і фактура дрэва, якую Рыбань стварае пры дапамозе рэльефных ліній, што рассейваюцца накшталт промняў святла. Такога роду кампазіцыя набліжаецца да прыроднага ландшафту, у які яна лёгка можа быць уключана.

Мастак імкнецца пранікнуць у глыбіню часу, усталёўваючы сувязі паміж яго фрагментамі. «Блакітныя гарызантальныя шляхі I і II» (2013) уяўляюць сабой рэльефныя малюнкі, нанесеныя на паверхню невялікіх выцягнутых драўляных дошак. Форма дадзеных прадметаў простая, набліжаная да ўтылітарнай, а малюнак нагадвае сілуэты наскальных роспісаў. Такім чынам, дрэва для мастака з'яўляецца матэрыялам, які захоўвае генетычную памяць, сляды Чалавека ў сабе.

Асаблівае значэнне ў творчасці Рыбаня мае даследаванне прасторы, асобных вектарных напрамкаў. Трыпціх «Круг, квадрат і трохкутнік» (2012) вызначаюць геаграфічныя напрамкі, лініі развіцця. Спіралепадобныя формы звязваюць прастору ў лаканічным аб'ёме прыгажосці і гармоніі. Гэта фрагменты «шляху», якія набліжаюць мастака да эстэтыкі ўсходняй культуры.

Работы Рыбаня лёгка і арганічна ўпісваюцца ў інтэр'ер і экстэр'ер. Простая геаметрыя і светлы колер дрэва не парушаюць сувымернасці навакольнага асяроддзя, а наадварот — набліжаюць матэрыял да натуральнага ландшафту.

Такім чынам, прасторава-часавае вымярэнне ў творчасці Марака Рыбаня за кошт узаемадзеяння асобных фізічных характарыстык выбудоўваецца ў нешта цэлае, у новую Падзею-форму. Разбурэнне, пакідаючы за сабой ноты трагізму, утварае гармонію эвалюцыі прыроды. Мастак будуе новую матэрыю сусвету. ■



Танец-2. Ліпавая драўніна. 2010.

МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»



Добры дзень, шаноўная рэдакцыя!
Дасылаю вам пытанне. Гэта такая «ікона» адвечных творчых пакут. Кожны мастак з гэтым сутыкаўся. І я заўважыў, што для мяне тое асабліва актуальна. Мастацтва — барацьба, цяжкі шлях, знясільваючая бітва. Я не магу маляваць прыгожыя карцінкі проста з-за жадання нешта тварыць. Кожная праца — вынік доўгіх і пакутлівых ацэнак, перажыванняў. Паколькі я сябе адношу да канцэптуальнай галіны творчасці (канцэптуальнага прымітывізму), асноўнае маё пытанне — ***навошта***, а не ***як***. Менавіта гэтаму базаваму аспекту майго (і не толькі) мастацтва і прысвечана дадзеная работа.

Яна не мае назвы (і так усё зразумела). Спадзяюся, падыдзе.

З павагай, Аляксей Губараў.
Прага.

КНІГА СКАРГАЎ

Фёдар Ястраб,
загадчык аддзела галерэйна-выставачнай дзейнасці Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі:



— Мы цудоўна ведаем, што спадчыну трэба захоўваць. Але ці ўсведамляем, што культурныя каштоўнасці — гэта не толькі тое, што засталося ад продкаў? Яны ствараюцца і сёння. І не заўсёды знаходзяць сабе месца там, дзе ім належыць быць: у зборах музеяў і афіцыйных установ. Як паказвае практыка закупак, часта паўстаюць зборы, якія не даюць уяўлення пра працэсы, што адбываюцца ў культурным асяроддзі менавіта сёння. Падобныя калекцыі ўзнікаюць даволі дзіўна — не паводле крытэрыяў знакавасці прац, а на аснове сяброўства ці знаёмства. Паглядзіце фонды музеяў: у аднаго мастака дваццаць прац закупілі, а іншага — не менш значнага — ігнаруюць. Ці гэта аб'ектыўны падыход? Любая калекцыя павінна збірацца асэнсавана, інакш цэлыя кірункі сучаснага мастацтва не знойдуць адлюстравання ў сур'ёзных зборах.

ЧАМУ?

Чаму «сезон беларускай драматургіі» быў абвешчаны вашым тэатрам так раптоўна, без аглядкі на папярэднія планы?

Сяргей Кавальчык,
мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра імя М.Горкага:

— Чаму раптоўна? Я даўно збіраўся гэта зрабіць, але ж тут не кінешся з месца ў кар'ер. Фарміраванне ідэі, падрыхтоўчая праца ішлі цягам года. Калі саспелі да рэпертуарнага рыўка — абвясцілі пра гэта ўголас. Навошта загадзя біць у званы?

Я выслухаў прапановы рэжысёраў-пастаноўшчыкаў, вызначыўся сам, мы сфарміравалі афішу, у якую ўвойдуць прыкладна пяцьшэсць п'ес. Далей — рэалізацыя. Умоўна гэта называецца «сезон», але ён скончыцца, калі мы выканаем план пастановак. Спектаклі будуць ісці на мове арыгінала, важна адно: каб аўтар быў беларускі. Задача — паказаць гледачам шырокі спектр нацыянальнай драматургіі.

НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

Юрый Цімафееў,
рэжысёр-дакументаліст:



— Заканчваю працу над стужкай, якая мае рабочую назву «Перамагчы Шчару». Карціну мы павінны здаць 18 чэрвеня. Яна распавядае пра самабытнага беларускага мастака і паэта Анатоля Галушку. Ён самавук. У жыцці Анатоля здарылася трагічная выпадковасць. Калі яму было 18 гадоў, ён скочыў у раку Шчару і пашкодзіў пазваночнік. І вось ужо каля 30 гадоў ляжачы... Але не здаўся, не склаў рукі. Піша карціны — зубамі. Пераважна пейзажы, алейнымі фарбамі. Маці яго даглядае і ва ўсім дапамагае.

Як я знайшоў гэтую тэму і такога героя? Мы здымалі фільм «Доктар клоўн» пра хворых дзяцей, і ў бальніцы, на сцяне ўбачыў ягоную карціну. Так і зацікавіўся лёсам гэтага чалавека. Нельга сказаць, што ён з радасцю адгукнуўся на нашу прапанову здымаць пра яго фільм. Маці Анатоля, напрыклад, была катэгарычна супраць. Так што ўгаворвалі мастака ўсім Івацэвіцкім выканкамам. У рэшце рэшт кантакт знайшлі.

Заўтра я якраз еду на ягоную выставу. Спадзяюся, што наш фільм пра Анатоля Галушку дапаможа нейкім чынам змяніць і палепшыць жыццё самадзейнага мастака. І што глядач, які мае поўную свабоду перамяшчэння ў прасторы, а значыць, непараўнальна менш праблем і цяжкасцей, здзівіцца мужнасці і маральнай трываласці гэтага чалавека.

Запісала Т.М.

АДНЫМ СКАЗАМ

Чаму апошнім часам з'яўляецца мала адметных і маштабных твораў пра вайну?

Арлен Кашкурэвіч,
народны мастак Беларусі:
— Адчуванне трагедыі суправаджае ўсю маю творчасць, нават у маіх новых працах на сучасную тэму застаецца ўнутраная сувязь з той вайной; наша пакаленне сведкаў Вялікай Айчыннай, мабыць, ужо ўсё сказала пра тыя падзеі — павінна з'явіцца новае асэнсаванне з боку маладых творцаў на цалкам іншым, філасофскім узроўні.

Барыс Крэпак,
мастацтвазнаўца:
— Прасунутых маладых мастакоў гэта тэма ўжо не цікавіць, Вялікая Айчынная для іх такая ж далёкая, як і вайна 1812 года, і праславутая «памяць сэрца» па розных прычынах становіцца абстрактным гукам; а старэйшым мастакам і «дзецям вайны» такія якасныя творы зрабіць ужо не проста: па-першае, з-за незапатрабаванасці з боку дзяржавы; па-другое, ёсць проста нежаданне распрацоўваць «харавыя» кампазіцыі, якія наўрад ці будуць закуплены з выставы, — так эпоха шматфігурных ваенных палотнаў пра «саракавыя, ракавыя», эпоха Савіцкага, Шчамялёва, Грамыкі, Данцыга і іншых класікаў ваеннага жанру адыходзіць у нябыт...

Таццяна Якушава,
кіраўнік музычнага вяшчання І Нацыянальнага канала Беларускага радыё:
— Па-сапраўднаму перадаць усю трагедыю вайны і яе боль можа толькі той, хто гэта перажыў наяве, «гніў у акопах», як некалі паэт-песеннік Міхаіл Ясень; невыпадкова самыя выдатныя і магутныя песні, прысвечаныя вайне, напісаныя менавіта ім.

Алена Атрашкевіч,
кампазітар:
— Успрыманне тэмы мяняецца, бо ідзе змена пакаленняў, і 15-16-гадовым ваенныя падзеі і вобразы трэба выкладаць інакш, па-новаму, у іншай стылістыцы; патрэба ў музычных творах, прысвечаных вайне, у слухача ёсць, а пра саму вайну нашы СМІ ўспамінаюць мала і бліжэй да святаў.

Уладзімір Мароз,
сцэнарыст, кінарэжысёр:
— Мінулі гады, вырасла новае пакаленне, і для іх вайна — падзея, аддаленая ў часе; асабіста я лічу, што ў Айчыннай вайне шмат яшчэ не адкрытых старонак і таму могуць з'яўляцца арыгінальныя дакументальныя і мастацкія карціны.

Сяргей Кацьер,
прадзюсар, рэжысёр, тэлевядучы:
— Мне здаецца, што ваенная тэма дамінуе ў нашым кінамастацтве, мы займаемся вытворчасцю такіх карцін і спыніцца не можам.

Знакі прыпынку ў бяззлучнікавых сказах

«Арабская ноч» Роланда Шымельпфеніга
Рэжысёр Аляксандр Янушкевіч
Мастак Аляксандр Вахрамееў
Кампазітар Аляксандр Літвіноўскі
Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ



ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

Пачну пісаць гэты тэкст без знакаў прыпынку і вялікіх літар дзеля таго каб пацвердзіць тэзіс пра тое што правілы могуць быць парушаны і законы стварэння тэксту могуць быць зменены не менш важна і тое што вам прыйдзецца шукаць нейкі спосаб для яго прачытання і разумення адрозны ад таго калі тэкст падзелены знакамі прыпынку так вам нязручна чытаць але ж гэта не значыць што напісанае не мае сэнсу такое самае парушэнне правіл адбываецца сёння і ў тэатры.

Задумацца пра правілы і спосабы іх парушэння прымушае апошняя прэм’ера Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы «Арабская ноч» па п’есе сучаснага нямецкага драматурга Роланда Шымельпфеніга ў пастаноўцы Аляксандра Янушкевіча.

«Арабская ноч» — гэта адзін вялікі маналог, які складаецца з пяці маналогаў жыхароў шматпавярховага дома. Гісторыі пра каханне, здраду, знікненне вады, праблемы з алкаголем, свет навокал, казачны свет. Героі прамаўляюць іх не запар, а па некалькі сказаў, якія, нібы ручайкі, сцякаюцца ў вялікую раку — голас дома, голас горада. П’еса Роланда Шымельпфеніга мае ўсе характэрныя прыкметы постдраматычнага тэатра. Дэструктураваны тэкст (мікс з маналогаў, агучванне рэмарак) утварае новую структуру з адмысловымі часам і прасторай: пяць персанажаў існуюць паралельна — то ў сапраўднай, то ва ўяўнай рэальнасці (Петэр Карпаці трапляе на дно бутэлькі з каньяком, а Францішка Дэкэ сніць, нібы апынулася ў гарэме), час запавольваецца, расцягваецца, паралельнае дзеянне персанажаў паўтараецца ў пачарговае і наадварот. Будова тэксту — перадумова асаблівага рытму дзеяння. Ну і нарэшце — відавочны разлік драматурга на пэўны спосаб акцёрскай ігры, калі паводле тэорыі даследчыка постдраматычнага тэатра Ханса-Ціса Лемана акцёр пераўтвараецца ў своеасаблівага медыума, які транслюе гледачам спасланы яму аднекуль тэкст, а не існуе ў прапанаваных абставінах.

Увасобіць урбаністычны постдраматычны маналог на сцэне Купалаўскага быў запрошаны рэжысёр тэатра лялек. Аформіў спектакль мастак Аляксандр Вахрамееў. У выпадку з постдраматычным тэкстам тое выглядае натуральна. Леман сцвярджае, што асаблівасцю постдраматычнага тэатра з’яўляецца змена ў манеры акцёрскай ігры: ад рэпрэзентатыўнасці (перайманне, уяўленне) у бок прэзентацыі (паведамлення). Для сучаснага тэатра лялек ці прадмета большасць прыкмет постдраматычнага тэатра даўно з’яўляюцца натуральнай сістэмай існавання на сцэне: і трансляцыя інфармацыі праз прадмет, ляльку; і пэўная перфарматыўнасць; і рытуальнасць. Аднак рэалізоўваць задумы Аляксандру Янушкевічу і Аляксандру Вахрамееву давялося ў драматычным тэатры, з драматычнымі акцёрамі… І з-за сутыкнення розных законаў сцэны і акцёрскага існавання ўдалага сінтэзу постдраматычнага і псіхалагічнага тэатраў не адбылося. «Арабская ноч» рассыпалася на добрыя і не вельмі работы тых, хто яе стварыў.

Дзівосны, казачны свет Вахрамеева захапляе, абазначае прадметныя апорныя кропкі для акцёраў у сцэнаграфіі, стварае для іх ірэальнасць, але ж не дазваляе ў належнай меры выявіцца рэальнасці, нават вострай сацыяльнасці, закладзенай у тэксце.

У Аляксандра Янушкевіча спалучэнне прадметнага і чалавечага планаў, а таксама тэмпарытм спектакля атрымаліся больш удалымі, чым у папярэдніх «Дзядах» паводле паэмы Адама Міцкевіча, дзе таксама заўважныя элементы постдраматызму. Аднак існаванне акцёраў у звыклай для іх манеры ды ілюстраванне рэмарак дакладнымі ўчынкамі (пераходы па лесвіцах, адмыканне і замыканне дзвярэй — рэмаркі пра тое, што адбываецца, драматург наўмысна ўнёс у тэкст персанажаў, каб пакінуць рэжысёру прастору для метафізічнага дзеяння і не прымушаць яго да літаральнай кінематаграфічнай ілюстрацыі) — гэта, безумоўна, крок назад асабіста для Янушкевіча.

У акцёрскіх працах заўважны рух да прэзентатыўнай сістэмы існавання. Гэта падкрэслівае праца з голасам. Голас — адзін з самых яркіх сродкаў выразнасці ў постдраматычным тэатры. З акцёра нібыта гаворыць нехта іншы. Чалавек упускае ў сябе чужое слова, і моц гэтага слова шмат у чым залежыць ад голасу. Так, усходні акцэнт эмігранта Каліля ў выкананні Сяргея Рудэні выглядае танным прыёмам. Але гэта свядомая ці падсвядомая спроба «апраўдаць» для сябе тэкст, адшукаць адпаведны спосаб існавання. Тое ж самае датычыцца змен інтанацый і тэмбру ў іншых персанажаў. Аднак існаванне акцёраў у сістэме прычынна-выніковых сувязей і прапанаваных абставін там, дзе іх няма, робіць гэтыя пошукі малазаўважнымі.

«Арабская ноч», напісаная па законах постдраматычнага тэатра, не падпарадкавалася звыклым для нас драматычным прынцыпам стварэння і ўспрымання спектакля. Расставіць знакі прыпынку ў прэзентаванай плыні свядомасці гледачы мусілі згодна са сваімі ўяўленнямі пра сінтаксіс і сэнс. Толькі ці магчыма зрабіць гэта, калі прэзентацыя адбываецца на некалькіх «мовах» адначасова, а некаторыя «словы» — аўтарскія неалагізмы з няўцямным значэннем? ■

■ ТЭАТР

СПЕКТАКЛІ «ВЯСЕЛЛЕ» І «ОФІС» Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы былі паказаны ў Маскве на XI Міжнародным тэатральным фестывалі імя Антона Чэхава ў праграме «Сусветная серыя», куды запрошаны найбольш яркія работы майстроў сусветнага драматычнага і музычнага тэатра, створаныя ў апошнія гады. Права ўдзельнічаць у Чэхаўскім фестывалі са спектаклем «Офіс» *(на здымку)* рэжысёр Кацярына Аверкава атрымала як лаўрэат Першай прэміі Маладзёжнага тэатральнага Форуму краін СНД, Балтыі і Грузіі, што адбыўся летась у Кішынёве.





МІНСКІ ТЭАТР «КАРДОНКА» са спектаклем «Быў бы ў мяне дракон» *(на здымку)* прыняў удзел у Міжнародным фестывалі прыватных камерных дзіцячых тэатраў лялек «Маскоўскія канікулы». Спектакль Святланы Бень грунтуецца на апавяданнях Дональда Бісэта, і стваральнікі нібыта ажыўляюць на падмостках дзіцячыя кніжкі. Тут іграюць не лялькі, а кніжныя ілюстрацыі. Рэжысёр развівае, такім чынам, традыцыю хатняга тэатра, лёгка адыходзіць ад звыклай у гэтым жанры батлейкі.

У рамках фестывалю адбыўся канцэрт гурта «Сярэбранае вяселле» са спецыяльнай праграмай, якую яго лідар Святлана Бень падрыхтавала для дзяцей і іх бацькоў.
Алена Іванюшанка.

МІЖНАРОДНАЕ СВЯТА-ФЭСТ «ЛЯЛЬКІ НАД НЁМАНАМ» упершыню адбылося ў Гродне. Сяброў-лялечнікаў з Літвы, Польшчы, Расіі, Украіны і Беларусі ў толькі што аднўленым знакамітым «тэатры Тызенгаўза» сабраў адзін з самых папулярных беларускіх рэжысёраў Алег Жугжда. Ягоную ідэю правесці ў Гродне свята-фэст падтрымаў губернатар вобласці Сямён Шапіра. Прафесійных форумаў лялечнікаў у Беларусі відавочна не стае, штогадовы фармат увогуле адсутнічае. Акцёры, рэжысёры, тэатральныя крытыкі мелі магчымасць знаходзіцца ў Гродне цягам усіх чатырох дзён. Задума наладзіць для лялечнікаў нязмушаны прафесійны абмен вопытам здзейснілася найлепшым чынам.

Праграма свята-фэсту была яркая і насычаная. Яе, безумоўна, упрыгожыў выдатны канферанс. «Дзеўкі фестывальныя гарадзенскія» ў яркай і дасціпнай форме распачыналі кожны паказ.

Апошнім часам беларускія лялечнікі выклікаюць у публікі павышаны інтарэс. Калектывы з Магілёва, Брэста, Віцебска, якія бралі ўдзел у свяце са спектаклямі «Чароўны пэндзаль», «Месяц Сальеры», «Нататкі вар'ята», яго толькі падмацавалі. Яны ўдала засведчылі разнастайнасць мастацкіх пошукаў і багацце стылістычных накірункаў айчыннага тэатра.

У праграму свята ўвайшоў спектакль Алега Жугжды «Лясная песня» паводле знакамітага твора Лесі Украінкі. Яго рэжысёр паставіў у



Закарпацкім акадэмічным тэатры лялек «Баўка». Мы ўбачылі зусім новыя асаблівасці ягонай рэжысуры, адмысловую гульню не толькі з лялькамі, але і з акцёрамі «жывым планам».

Асаблівае захапленне ў прафесійнай публікі выклікаў спектакль вільнюскага Тэатра лялек «Леле» «Залатая яблынька, вінны калодзеж», які стаў пераможцам у трох намінацыях — «Лепшая работа рэжысёра», «Лепшая работа мастака-пастаноўшчыка», «Лепшая жаночая роля». Пры гэтым Гран-пры застаўся ў Беларусі. «Месяц Сальеры» *(на здымку)* паводле трагедыі Аляксандра Пушкіна «Моцарт і Сальеры», увасоблены знакамітым піцерскім рэжысёрам Русланам Кудашовым у Брэсцкім тэатры лялек, паўстаў перад публікай як адмысловы тэатральны шэдэўр.
Людміла Грамыка.

КАНТЭКСТЫ

ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА



Працэсы, якія адбываюцца ў розных відах мастацтва, падобныя. Прынамсі, іх вонкавыя прыкметы вельмі лёгка вызначыць і пралічыць. Напрыклад, калі выставачныя пляцоўкі захліснуў «салон», тэатры прагнуліся пад цяжарам дэкаратыўнасці.

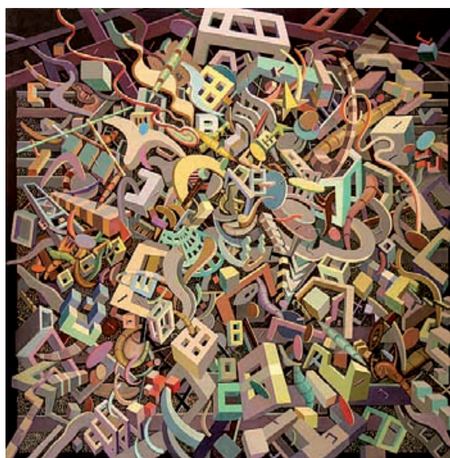
Апошнім часам у полі зроку публікі ўсё часцей апынаецца мастацтва «актуальнае» і «канцэптуальнае». Але не ўсе ведаюць, як распасціраецца ягоны ўплыў. Нават сярэдні рэжысёр у сваім спектаклі можа прапанаваць столькі перформансаў і інсталяцый, што любому «Даху» хопіць гадоў на дзесяць, каб з'язджаць рэгулярна. Адпаведна дылетантызм, што прэтэндуе на статус дыскурсу, хваламі разыходзіцца па арт-супольнасці. У свабоднай і неабмежаванай для выказвання інтэрнэт-прасторы мастацтвазнаўцамі пачынаюць сябе лічыць усе жадаючыя. Прызнацца, складана не заўважыць іх арыгінальны пасыл: людзі, якія атрымалі спецыяльную адукацыю за савецкім часам, не маюць маральнага права займацца мастацтвам; у Акадэміі адсутнічаюць здатныя навучаць педагогі; музеяў у краіне няма; адукаваныя спецыялісты рэдкасць; тэатры нічога не вартыя, а крытыкі заангажаваныя, мастацтва ёсць палітыка. Даводзіць пры гэтым нічога не трэба. Эпатажная гульня словамі шмат у чым нагадвае кепскую рэжысуру ў нецікавым спектаклі: на авансцэну па чарзе выходзяць дзіўныя істоты з неверагоднымі выкрутасамі і прымхамі, што ніяк не складаюцца ў асэнсаваны расповед.

Самае парадаксальнае пры гэтым, што сітуацыя з мастацтвам насамрэч складаная. Практычна адсутнічаюць конкурсы на самыя прэстыжныя аддзяленні Акадэміі. З творчага асяродка амаль вымыты інтэлектуальны слой. Лепшыя нярэдка з'язджаюць за мяжу. Сярод практыкаў усё часцей з'яўляюцца прыхільнікі састарэлых ісцін… Моладзь не давярае старэйшым калегам. Ды толькі менавіта таму падзел творцаў на афіцыйных і не вельмі, дзяржаўных і прыватных, на тых, хто мае права, і тых, хто мусіць у некага прасіць дазволу, — падаецца вяршыняй глупства. Ёсць *мастацтва*, якое можа разглядацца толькі паводле прафесійных крытэрыяў. ■

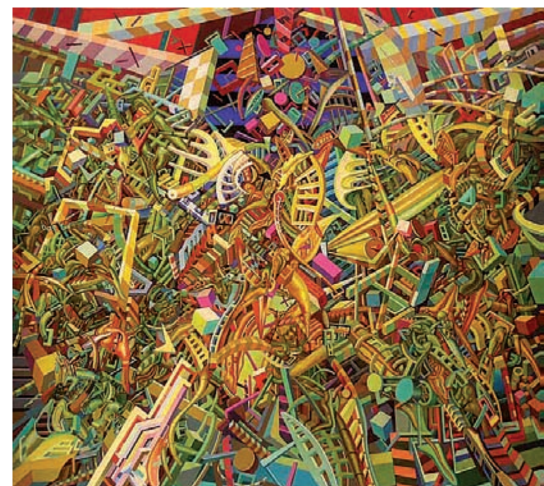
Фрагменты татальнай структуры

Выстава Валерыя Мартынчыка
Галерэя «Albemarle».
Лондан

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ


Вавілон. Алей. 2012.


Залатое неба І. Алей. 2012.


Вястун. Алей. 2012.


Пурпурны захад. Алей. 2012.

Валерый Мартынчык — з мастакоў легендарнай «Формы». Групоўкі, што спачатку зрабіла выстаўку ў Мінску, потым — у Маскве, а ўсе наступныя — ужо ў замежжы. Тое была адна з самых першых, імклівых і вельмі паспяховых беларускіх «адысей» па Вялікае Еўрапейскае Мастацтва. Вяртанне з яе (можа, і сімвалічнае) яшчэ наперадзе. Бо Валерый Мартынчык спыніў свой выбар на Лондане і ў Беларусі не быў аж два дзесяцігоддзі.

Але ў творчасці Мартынчыка ёсць нешта, дзякуючы чаму ён успрымаецца і заўжды будзе ўспрымацца мастаком «адсюль», з «нашай тэрыторыі», з нашага пакалення мяжы 80—90-х гадоў XX стагоддзя. Тое, што змушае мяне ставіцца да яго асобы з пяшчотным пачуццём: на маё юнацтва таксама прыйшоўся час новага адкрыцця творчасці Паўла Філонава, аднаго з самых загадкавых творцаў рускага авангарда, заснавальніка аналітычнага мастацтва. «Гэта абавязкова трэба бачыць», — патэлефанавалі мне піцерскія сябры. У Рускім музеі пасля доўгага забыцця наладзілі грандыёзнае экспанаванне філонаўскіх твораў. Мяне спаліла гэта мастацтва. Я і сёння памятаю адчуванні цуду і роспачы: як можна было такое хаваць, мы ж маглі стаць іншымі. Лепшымі. Сёння я не думаю так ідэалістычна, але мне прыносіць асалоду ўспрымаць імпульсы, закладзеныя ў аснову мастацкага мыслення лонданскага беларуса. Па тыпе таленту Валерый Мартынчык — аналітык кшталту Паўла Філонава: яго метад уключае фігуратыўнае і абстрактнае, а пластыка твораў заснавана на мностве дробных, руплівa прапрацаваных дэталей. Яны — нібы жывыя арганізмы, дзе развіццё ідзе ад прыватнага да агульнага, а структура выявы расце нібы шляхам дзялення клетак, кожная з якіх валодае ўласнай складанай арганізацыяй. Абодва творцы — выдатныя каларысты, ёсць і тут нейкая тонкая сугучнасць, асаблівыя прыёмы ўжывання самага прасторавага — блакітнага — колеру, відавочнага ў структуры твора, але не прыналежнага да прадмета. Нарэшце, Валерый Мартынчык — «карціншчык», жывапісец з выкшталцонай тэхнікай, які з лёгкасцю выхоплівае фрагменты і мадэлі з розных мастацкіх перыядаў і схем. Філонаў, бадай адзіны з рускага авангарда, ніколі не адмаўляў у існаванні класічнаму мастацтву, з 1915 года ён супрацьстаяў Малевічу ў барацьбе за «зробленую» карціну.

Узлёт Мартынчыка пачаўся з парыжскай выставы, дзе яго працы скупіў знаны французскі калекцыянер і галерыст Гары Басмаджан. З гэтай лёгкай рукі Мартынчыкавы творы разляцеліся па самых прэстыжных зборах. З пэўнага часу новыя праекты мастака як значную падзею паказваюць міжнародныя тэлеканалы. Лонданскія галерэі спрачаліся за правa экспанавання апошняй выставы, пакупкі пачаліся яшчэ да адкрыцця. Сёння гэты сталы чалавек са знешнасцю Несцеркі са спектакля Коласаўскага тэатра, творца з мінскімі маладосцю і адукацыяй — зорка.

У чым сакрэт поспеху? З чаго ўвогуле складаецца сакрэт паспяховага творчага жыцця? «З таленту і працы», — звычайна адказваем мы. Вахтангаў сцвярджаў: каб мастак адбыўся, акрамя вышэйназванага яму патрэбна ўдача. Патрэбны ўласны Гары Басмаджан. Так, сумна, што шчаслівчыкаў кшталту Берніні і Рубенса ў гісторыі мастацтва было няшмат, але пільны позірк у любым жыцці адшукае прорву нескарыстаных магчымасцей. Эль Грэка атрымаў адмову ў працы ад іспанскага караля (талент мастака быў залішне арыгінальным для гэтай банальнай асобы) — і тады ён знайшоў сваё Таледа. Але не шанцавала і там, ён праваліў «іспыты» касцельнаму кіраўніцтву. Тады Эль Грэка пачаў рабіць тое, што хацеў, і… стаў геніем. Пастаўцеся ўважліва да апавядання Купрына пра трагедыю цыркавога артыста, нумарам якога захапляліся калегі, у якога быў свой «басмаджан» (дырэктар мясцовага шапіто), а гледачы заставаліся абыякавымі. Нумар знялі, каханка кінула. Купрын задумаўся над вельмі тонкай рэччу: формай выказвання, якую творца абірае сам. І тут Валерый Мартынчык



Прарок. Алей. 2012.



Візантыйская канструкцыя. Алей. 2012.

выступае як поўны антыпод купрынскаму персанажу, бо насустрач яго мастацтву раскрываюцца сэрцы. Яго творы могуць мець пазнавальную выяву ці рушыць у бок абстрактнасці, але яны ўсё роўна вабяць да сябе любога гледача. З Лондана і Парыжа, з Еўропы і Усходу. Вабяць славутых галерыстаў, злых крытыкаў і тых, хто можа і не часта, але блукае па музеях і галерэях і пры слове «мастацтва» згадвае нешта знаёма-класічнае. Мартынчык здолеў вынайсці настолькі ўдалую форму падачы ідэі, што гэта складанае, тонкае і вельмі сур'ёзнае мастацтва мае ці не масавы поспех. Гэткая рыса творчасці надзвычай важная сёння, калі сучасная культура так прагне падрыхтаванага атачэння.

Пра што яго мастацтва?

Павел Філонаў імкнуўся ўглыбіню і ўвысь, яго цікавілі метады прыроды і касмічныя бегі, Мартынчык — прынцыпова «зямны» творца. У інтэрв'ю АНТ у галерэі «Albemarle» ён падзяліў сусвет «на дзве нацыі — гарадскую і вясковую». Апошняя — знікаючая і невялікая, таму першая — самая галоўная, бо горад, паводле Мартынчыка, гэта не толькі будынкі, а нешта значна большае, спасцігальнае не толькі эмпірычна. Яго горад — гэты яшчэ і месца, дзе «спрасаваны чалавечыя інтэлекты», свайго роду «суперкамп'ютар». Горад Мартынчыка — гэта Цывілізацыя.

Трэба сказаць, што гімн цывілізацыі ён спявае ва ўнісон: недзе побач чутны моцны голас італьянца Мікеланджэла Пісталета, які аб'ехаў палову Еўропы з праектам, дзе паміж прыродай і цывілізацыяй пастаўлены знак роўнасці, бо адно і другое ёсць стварэнне. Мартынчык, у адрозненне ад Пісталета, даследуе не агульную праблему, а горад як асноўнае месца стварэння. Яго погляды на цывілізацыю супадаюць з пазіцыяй мастацтвазнаўца Кенэта Кларка. Цывілізацыя ёсць нешта, дзе чалавецтву светла і надзейна. Яна прагне хараства і культурнай традыцыі. Яна моцная, але і крохкая адначасова, бо складаецца з бясконцасці дробных чыннікаў як разнастайнасці створанага чалавецтвам. Адчуванне значнасці тэмы нарастае адразу, ужо пры позірку на вялізную колькасць ручной працы, здзейсненай мастаком.

Тоеснасць цывілізацыі і прыроды Мартынчык прадэманстраваў яшчэ на папярэдняй, двухгадовай даўніны выставе з творамі, дзе філонаўскі аналітызм дасціпна і арыгінальна спалучыўся з шалёнай дэкаратыўнасцю Джузэпе Арчымбольдзі. Гратэскавыя партрэты («Têtes composées») апошняга створаны не па вобразе і падабенстве, а з «садавіны-гародніны» — гэта не што іншае, як Чалавек Прыродны. «Têtes composées» Валерыя Мартынчыка прыроднага не адмаўляюць, у яго ёсць жаноцкія вобразы з лілей, званочкаў і яблыкаў. Але найчасцей перад намі паўстае «Чалавек Цывілізацыйны». Складзены з форм, якія мы ведаем праз рэчы існуючыя, створаныя чалавекам. З форм мастацкіх: праз аб'ёмны канструктывізм можна разгледзець то кананічную іканапісную схему, то плакатныя навацыі Родчанкі. Але найбольш — з «формаў вынайдзеных», адкрытых не нашым «зрокам, які бачыць», а «зрокам, які ведае» (тэрміны Філонава). Тое, што існуе і існавала, «убачанае» і «вынайдзенае» паўстаюць у творы як лучнасць, бо мастак здымае іх апазіцыйнасць і дазваляе ўсяму намаляванаму праяўляцца ў роўнай ступені. Цывілізацыя і ёсць еднасць усёй разнастайнасці створанага чалавекам.

У мастацтве апошніх год прасочваецца тэндэнцыя, якую Катрын Міле называе «лёгкім паваротам да глядацкасці». Не спрачаюся. Але часам здаецца, што гэты паварот выглядае не лёгкім, а даволі-такі трывалым. Амерыканка Міла Марш робіць выставу «срэбранага алоўка» — тэхнікі, якую любілі Леанарда да Вінчы і Дзюрэр. Уга Нэспала, вечны парушальнік спакою італьянскага наватарства, некалькі год траціць на сваю «Фуджынію» — праект, прысвечаны тонкім тэхнікам малавядомага мастака XV стагоддзя. Полацкі мастак Аляксандр Канавалаў экспануе «Хатняе срэбра» — абстрактнага кшталту жывапіс з настальгічным настроем на прыемную тэхнічнасць старых рэчаў. А Валерый Мартынчык, што мае адукацыю часоў, калі паважалі карціну і адкрываліся зачыненыя сховы авангарднай культуры, збудаваў сябе паводле вышэйшых якасных патрабаванняў Паўла Філонава і ўзносіць мову сучаснага жывапісу на новы ўзровень.■

Кінаказка стала мюзіклам

«Звычайны цуд» Генадзя Гладкова
Рэжысёр Настасся Грыненка
Аранжыроўшчык і дырыжор Мікалай Макарэвіч
Харэограф Дзмітрый Якубовіч
Сцэнограф Андрэй Меранкоў
Мастак па касцюмах Юлія Бабаева
Беларускі акадэмічны музычны тэатр

ВЕРА ГУДЗЕЙ-КАШТАЛЬЯН

«Вестсайдская гісторыя» Бернстайна (нядаўняя работа тэатра) у свой час з тэатральнай сцэны трапіла на экран і зрабілася культавым амерыканскім кінамюзіклам. «Звычайны цуд» пайшоў супрацьлеглым шляхам. Новы сцэнічны твор апрыёры «асуджаны» на параўнанні з не менш культавым савецкім фільмам Марка Захарава з музыкай Генадзя Гладкова. З'яўленне новай версіі справакавана часам. Гладкоў і Юлій Кім, аўтар лібрэта і вершаў, азірнуўшыся на створанае больш за 30 гадоў назад, зразумелі, што сказана далёка не ўсё, бо ўбачылі казку Яўгена Шварца ў новым часавым вымярэнні. У выніку ў 2008-м кампазітар напісаў мюзікл, у якім «старыя» хіты са знакамітай кінастужкі гарманічна яднаюцца з новымі.

Гладкоў не толькі па-сучаснаму прачытаў мудрую казку, але і ўвёў у яе музычныя цытаты (з «Варшавянкі» ды «Марсельезы») — алюзіі на рэвалюцыйнае мінулае. Падкрэсліўшы эксцэнтрычным прыёмам сэнсавы падтэкст камедыйных сцэн, кампазітар выкарыстоўвае і іншыя сродкі, што дазваляюць убачыць за казачна-фантазійным флёрам «Цуду» не толькі камічны і лірычны змест, але і драматычныя моманты. І ўсё гэта ў межах традыцый сучаснага мюзікла, забаўляльнага і сур'ёзнага адначасова.

Пастаноўка ўвасабляе стройную і прадуманую драматургічную будову мюзікла. Захоўвае яго апавядальна-разважлівы тон і агульны няспешны тэмпарытм, што кампенсуецца ўнутранай дынамікай асобных сцэн. Яна выяўляецца праз арыгінальныя танцавальна-пластычныя, сцэнаграфічныя сродкі, светлавыя рашэнні.

Мюзікл мае нумарную структуру, але галоўны прынцып арганізацыі сцэнічнага руху дапаўняецца скразнымі танцавальна-пластычнымі вобразамі, пазначанымі ў спектаклі як Хімеры. Шматзначны сімвалічны вобраз спадарожніц чараўніка (Гаспадара) — матэрыялізацыя яго дзівакаватых задумак — даручаны тром артысткам балета. Пластыка падкрэслівае адлучанасць вобраза-фантома ад рэальнага быцця. Затое буйства фантазіі, арыгінальнасць і феерычнасць пануюць у шэрагу вакальна-танцавальных сцэн з удзелам абодвух міністраў, прыдворных дам і світы Караля. Хор і выканаўцы выдатна сумяшчаюць спевы з танцамі, а Мядзведзь і Прынцэса, спяваючы, яшчэ і б'юцца на шпагах!

Рэжысёрскі выбар выканаўцаў на ролі амаль кожны раз аказваецца трапным. Ілона Казакевіч (Прынцэса) цудоўна выяўляе разнастайную палітру эмоцый і пачуццяў — ад наіўнасці і пяшчоты да драматычнай экспрэсіі і трагічнай пакорлівасці. Побач з ёй выканаўца ролі Мядзведзя Алег Прохараў выглядае больш стрымана і крыху аднатыпна, хоць і ў яго ёсць яркія драматычныя і лірычныя сола. Затое Аляксандр Асіпец — Кароль, якому кампазітар падараваў ажно восем вакальных нумароў, вобразна кажучы, царуе на сцэне. Бліскучы камедыйны талент артыста дазваляе ствараць адпаведны вобраз без перабольшанняў. Ягоны Кароль добры, мяккі (часам, як дзіця, адгароджваецца ад праблем — «нічога не бачу, нічога не чую»), хоць і пераконвае ўсіх, што ён сапраўдны тыран, самадур і узурпатар, абцяжараны дрэннай генетыкай. На жаль, пазбаўлены глыбіні характараў Гаспадар (Антон Заянчкоўскі) і Гаспадыня (Леся Лют), таму застаецца толькі слухаць добры вакал.


Алег Прохараў (Мядзведзь).


Ілона Казакевіч (Прынцэса).

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Відавочна кантрастуюць між сабой сцэнаграфія і касцюмы. Свае ідэі Андрэй Меранкоў часткова запазычвае ў Леанарда да Вінчы, капіруючы на суперзаслоне выяву знакамітага «вітрувіянскага чалавека», а на бакавых кулісах — графічныя малюнкі мастака. Сцэнічная канструкцыя — таксама не арыгінальная прыдумка. Яе ўтвараюць дзве бакавыя лесвіцы і гадзіннікавы механізм, якім яны злучаны. Мастачка Юлія Бабаева прызналася, што калі ўбачыла працу Меранкова, дык адмовілася ад сваіх першапачатковых задум у вырашэнні сцэнічных строяў. Таму ў «Звычайным цудзе» можна пазнаёміцца не толькі з анатоміяй чалавечага цела, але і з разнастайнымі стылямі ў адзенні розных гістарычных эпох — ад сярэднявечча да сучаснасці.

У спектаклі артыстам ёсць што прадэманстраваць апроч касцюмаў, бо ў мюзікле (у адрозненне ад кінастужкі) спяваюць усе, нават Кат. Кампазітару давялося ўтры разы павялічыць колькасць вакальных нумароў і дапісаць значную частку новай музыкі, у якой вядомыя мелодыі і тэмы фільма часам пераўтвараюцца да непазнавальнасці дзякуючы дзівосна тонкай інтанацыйнай, рытмічнай, жанравай перапрацоўцы. А ў арыгінальнай аркестроўцы Мікалая Макарэвіча і ў высокапрафесійным выкананні яна набывае яшчэ і непаўторную тэмбравую выразнасць.

Шматлікія пастаноўкі, здзейсненыя апошнім часам у Музычным тэатры, па сваіх мастацкіх вартасцях вельмі розныя. Што ж тычыцца «Звычайнага цуду», дык, упэўнена, нікому не прыйдзе ў галаву пытацца, мюзікл гэта ці музычны спектакль для дзіцячага ранішніка. У тэатры могуць здзяйсняць і ствараць цуды без усялякіх чараўнікоў. ■

■ МУЗЫКА

ФІЛАРМАНІЧНЫ КАНЦЭРТ «РЫХАРД ВАГНЕР, ДЖУЗЭПЕ ВЕРДЗІ, АЛЯКСАНДР ДАРГАМЫЖСКІ — 200 ГАДОЎ» прымусіў задумацца. Паводле распаўсюджанага меркавання, музычныя даследчыкі — гэта найперш музыказнаўцы, якія пішуць дысертацыі ды кнігі. А выканаўцы, маўляў, іграюць на розных

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.



За раялем — Ігар Алоўнікаў.

інструментах, увасабляючы тое, што ў нотах напісана. Згаданы праект даказвае, што піяністы — не менш дапытлівыя «шукальнікі».

Здавалася б, звычайны канцэрт класа прафесара, народнага артыста Беларусі Ігара Алоўнікава. Але стыль ігры музыканта можна аднесці да інтэлектуальнага: ці то выяўляюцца гены бацькі-кампазітара — знакамітага Уладзіміра Алоўнікава, ці то ўплывае ўласнае захапленне фізікай і канструяваннем розных пабытовых прылад. Такія ж і ягоныя вучні: ён кожнаму прывівае навык удумлівага стаўлення ўжо да самога выбару праграмы.

На гэты раз яна атрымалася не проста юбілейная: мы раптам усвядомілі агульныя заканамернасці працэсаў, што адбываліся ў сярэдзіне XIX стагоддзя ў еўрапейскай і рускай музыцы. А між тым нават у навучальных установах культуры сусветнае (пераважна заходнееўрапейскае), рускае і беларускае мастацтва разглядаюцца паасобку. Маладыя піяністы Тацццяна Кім, Веранiка Кірычук, Марына Клімовіч-Кулаў, Кацярына Нікалаева, Улада Шацкая, Ганна Юхо, Кацярына Яжова на чале з Настаўнікам разгледзелі творчыя індывідуальнасці кампазітараў-класікаў і культурныя з'явы часу — паралельна, як лінію пошукаў выразнай музычнай інтанацыі і сродкаў перадачы ў мастацтве яркай эмацыйнасці. Нават такі мінус, як выкананне оперных фрагментаў без... вакалу, быў пераутвораны ў відавочны плюс. Бо адасабленне музыкі ад нацыянальных спеўных манер (салодкага італьянскага бельканта, сухаватай, але надзвычай драматычнай нямецкай рэчытатыўнасці і «барвова-пунсовага» рускага запалу) толькі спрыяла выяўленню агульных рысаў. А разнастайнасць, да ўсяго, забяспечвалася чаргаваннем раяля з арганам і з... двума раялямі, у тым ліку — у восем рук. Таму і пляскаць у далоні хацелася — таксама ў восем рук...

Надзея Бунцэвіч.

ВЕЧАР СУЧАСНАГА ТАНЦА, арганізаваны Вольгай Лабоўкінай, харэографам і педагогам contemporary dance, мастацкім кіраўніком тэатра танца «Karakuli», прайшоў у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Гледачы ўбачылі два перформансы: «Практыка ўтопіі» і «...Была такая сацыяльная рэклама».

Апошнім часам Вольга Лабоўкіна актыўна эксперыментуе з формай і кампазіцыйнай структурай танца, шукае ўзаемасувязі паміж лексікай і ўнутраным усведамленнем руху, прасторай і яе цэласным асваеннем, прадвызначанасцю і імправізацыяй. Таму невыпадкова харэограф звярнулася да перформансу, якому ўласцівы вольны характар мастацкай камунікацыі, актуалізацыя самога працэсу творчасці, а не завершанага выгляду твора.

Танцавальны перформанс «Практыка ўтопіі», аўтарамі якога выступілі Вольга Лабоўкіна і самі танцоўшчыкі, — вынік дзесяцідзённай творчай лабараторыі. Удзельнікамі праекта сталі асобы, якія не маюць харэаграфічнай адукацыі, але практыкуюць сучасны джазавы танец, кантактную імправізацыю ў якасці хобі. Галоўная тэма перформансу, звязаная з вобразам прыгажосці, асэнсоўвалася танцоўшчыкамі праз уласнае цела і эмацыйны досвед. Перад гледачом дэфілявалі шыкоўныя кабеты на высокіх абцасах у вячэрніх строях, у кожнай з якіх была свая партыя, уласная варыяцыя на тэму прыгажосці (удзельніцы самі стваралі лексіку сваіх партый). Гэты твор хутчэй узнімаў пытанні, чым

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.



Вольга Лабоўкіна ў перформансе «...Была такая сацыяльная рэклама».

прапаноўваў адказы, і тым заахвочваў гледача да ўнутранага дыялога з удзельнікамі.

Перформанс «...Была такая сацыяльная рэклама», у якім Лабоўкіна выступіла харэографам і выканаўцай, упершыню паказваўся падчас іспыту ў магістратуры навукова-творчай лабараторыі кампазіцыі сучасных форм танца пры Акадэміі рускага балета імя Агрыпіны Ваганавай, дзе Вольга праходзіць навучанне. Вобразны сэнс твора заснаваны на асабістых пачуццях, няўлоўных зменах настрою, унутраным досведзе і думках аўтара, якія адлюстроўваюць пошук чалавекам уласнага «Я».

Святлана Уланоўская.

ІНТЭРМЕЦЦА

ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ



Кожны піша пра тое, што яго хвалюе. А я зноў, як Данілка ў «Раскіданым гняздзе», — са сваёй скрыпачкай. З развагамі пра тое, як пачуваюць сябе сучасныя Данілкі. Са скрыпачкамі, віяланчэлямі, цымбаламі. Тэма нібыта банальная: месца і роля музыканта ў грамадстве.

Не адно дзесяцігоддзе ў цэнтры горада, на вуліцах Леніна і Інтэрнацыянальнай, знаходзіўся не Бермудскі, а знакаміты «музычны трохкутнік». Нават чатырохкутнік — Акадэмія музыкі, Гімназія-каледж пры ёй, Саюз кампазітараў, магазін «Ноты». Музычны комплекс. Усё блізка, зручна, кампактна. Першай ахвярай рынкавых адносін стала крама «Ноты». Цяпер там салон «Связной». «Ноты» пераехалі на праспект Пераможцаў, далей ад цэнтра. Не так даўно там адкрыўся фірменны магазін «Беларускай энцыклапедыі».

Саюз кампазітараў шмат гадоў меў сапраўды шыкоўнае памяшканне на плошчы Свабоды. Велізарныя вокны выходзілі на сквер, на адбудаваную Ратушу. У камернай зале, упрыгожанай карцінамі галерэі «Верхні горад», часта ладзіліся канцэрты, ішлі праслухоўванні новых твораў. Адбыўся нават апошні па часе кампазітарскі з'езд. Гэта было месца сустрэч музыкантаў, дзе заўсёды можна абмяняцца ўражаннямі. Але ж на смачны кавалачак шмат ахвочых! Цяпер тут... цырульня. Праўда, яна займае не ўсю плошчу. Рэшта рамантуецца. Хто там будзе гаспадаром, пакуль невядома. Саюз і галерэя пераехалі ў іншае, больш сціплае прыстанішча. Прафесара Праабражэнскага ў «Сабачым сэрцы» не здолелі «ўшчыльніць», у нас атрымалася. Ура?! З маіх знаёмых кампазітараў ніхто адраса не ведае, без праважатых не знойдзеш. Кажуць, там ёсць залка, нават з раялем, але меншая.

Шмат гадоў у холе Гімназіі-каледжа, дзе вучацца адораныя дзеці з усёй краіны, знаходзіцца... катлаван. Так-так! Я не пераблытала. Пра няскончаны рамонт у гімназіі казаў некалькі гадоў таму нават Уладзімір Співакоў. Цяпер зрабілі сценачку, каб вундэркінды выпадкам не зваліліся. «Прыкрылі» ганьбу. Але ж яміна засталася!

Ці варта здзіўляцца, што, набыўшы сярэднюю адукацыю, музыканты выпраўляюцца вучыцца ў Маскву, Пецярбург, Парыж? Калі б я мела іхнія здольнасці і ўзрост, зрабіла б тое ж самае... ■

Дзе вісяць залатыя вішні?

«Зоркі сусветнага балета»
Мастацкі кіраўнік праекта Тобіяс Эхінгер
«Берын Арт менеджмент»

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Міма такіх назваў і афіш нельга прайсці спакойна. Асабліва калі ў якасці ўдакладнення пазначана: у эксклюзіўным праекце ўдзельнічаюць салісты Парыжскай оперы, Дзяржаўнага балета Берліна, Нацыянальнага балета Партугаліі, Англійскага нацыянальнага балета. Праект быў ажыццёўлены ў межах міжнароднага фестывалю «Магія музыкі і танца», а турнэ ахоплівала Пецярбург, Маскву, Віцебск, Мінск, Хельсінкі, Талін. Заўважу, што балетныя гала, якія паказваюцца ў канцэртным туры, рэдкасць.

Спачатку некалькі агульных думак. Першая. На тое, што прывозіць да нас Максім Берын і ягоная кампанія «Берын Арт менеджмент», заўжды варта ісці. У снежні 2010 года ў трох гарадах Беларусі прайшоў міжнародны фестываль «Уладзімір Співакоў запрашае». У 2011-м дзякуючы кампаніі на сцэне філармоніі адбыўся міжнародны форум «Магія раяля». Летась «Берын Арт...» ажыццявіла грандыёзны праект «Першы палацавы баль у Нясвіжы». Другая акалічнасць. Поспех немагчымы без кідкай і эфектнай назвы, гучнай рэкламы, сур'ёзных спонсараў. Думка трэцяя. Зала на адзіным паказе аказалася паўнюткая. Значыць, наша публіка згодная плаціць вялікія грошы за квіткі (іх кошт дасягаў 2 мільёнаў беларускіх рублёў, больш за $ 200), каб убачыць эксклюзіў — зорак, якія да нас ніколі не прыязджалі і якіх у бліжэйшыя гады наўрад ці ўбачым.

Такім чынам, прыехала пяць пар і двое салістаў — Уладзімір Малахаў (Дзяржаўны балет Берліна) і Эмануэль Цібо (Парыжская опера). Прадстаўнікі шасці краін, сямі калектываў (два з Германіі), артысты з буйнейшых харэаграфічных труп свету.

Праграма ўключала ўсяго трынаццаць нумароў. (Беларусы больш шчодрыя, у нас адно аддзяленне звычайна мае столькі фрагментаў. Але не будзем прыдзірацца.) Сабраць такую колькасць зорных выканаўцаў, чый час распісаны на сезоны наперад, не проста. Цікава, што Тобіяс Эхінгер, кіраўнік праекта, па адукацыі балетны артыст. Працаваў у славутым штутгарцкім балеце, трупе Монтэ-Карла, у 25 гадоў яму прапанавалі зрабіцца дырэктарам-менеджарам у балетным тэатры Дортмунда (у тым жа горадзе знаходзіцца і галаўны офіс кампаніі Берына).



Варыяцыя з балета «Капэлія».
Ісак Эрнандэс.
Нідэрландскі нацыянальны балет.



«Intimate Distance».
Беатрыс Кноп і Дзмітрый Семіёнаў.
Дзяржаўны балет Берліна.

Удзел Уладзіміра Малахава, аднаго з самых выдатных танцоўшчыкаў свету, анансаваўся як найбольш яркая падзея праекта. Пераможца прэстыжных конкурсаў, колішні саліст маскоўскага Тэатра балета пад кіраўніцтвам Наталлі Касаткінай і Уладзіміра Васілёва, Малахаў эміграваў на пачатку 1990-х, паспяхова зрабіў міжнародную кар'еру, танцаваў у Штутгарцкай трупе, Венскай оперы, Амерыканскім балетным тэатры, з'яўляўся кіраўніком харэаграфічных труп у самых славутых тэатрах Еўропы. Цяпер яму 45 гадоў. У гэтым узросце кар'ера балетнага артыста звычайна ідзе на спад. Калі пасля доўгага перапынку (і вымушанай эміграцыі) у Пецярбург прыехаў Рудольф Нурыеў і танцаваў Джэймса ў «Сільфідзе», расійская крытыка пісала: «Шкада, што мы не ўбачылі яго ў перыяд росквіту». У пэўнай ступені тое ж можна сказаць і ў дачыненні да Малахава.

Магчыма, падобнае ўражанне склалася таму, што нумар, пастаўлены італьянскім харэографам Маўра дзі Кандзіа, пазбаўлены імклівай дынамікі, віртуозных скачкоў, а выразнасць дасягаецца праз пластыку цела, якое не можа перадолець мяжу магічнага кола, акрэсленага промнем святла. Варта падзяляць уражанні ад харэаграфіі і ўласна выканання. «Паміраючы лебедзь» на музыку Сен-Санса быў прадстаўлены не ў харэаграфіі Міхаіла Фокіна, знаёмай да кожнага руху, а ў экспрэсіўным і нечаканым прачытанні. Гэтая музычная мініяцюра, відаць, заўжды будзе крыніцай натхнення для балетмайстраў. І таму, што птушка — сімвал балета. І таму, што танец асацыюецца з лёгкасцю і палётнасцю. Прываблівала выразнасць кожнага руху. На маю думку, гэты «Лебедзь» увасабляў трагедыю птушкі, якая не можа болей узляцець, але адначасова і драму танцоўшчыка, які паступова страчвае былую лёгкасць. У любым выпадку, знаёмства з Малахавым было цікавым, бо раней ён у Мінск не прыязджаў і ці завітае яшчэ калі-небудзь — невядома.

Нечаканая выснова датычыць візуальных уражанняў ад салістаў, якіх мы пабачылі. Беларускі балет на працягу многіх сезонаў прывучыў нас да таго, што «зорнасць» (у тым ліку ідэальныя даныя) пачынаецца ад росту 170—175 см у дзяўчат і 180—190 см у хлопцаў. Праект, падрыхтаваны Эхінгерам, сведчыў: або мы занадта строгія, або ў Еўропе крыху іншыя ўяўленні пра ідэальных балерыну і танцоўшчыка. Шэраг салістаў мелі не надта вялікі рост, але выглядалі надзвычай тэхнічна (як Ноа Гелбер з трупы Фарсайта). Не надта высокай усprымалася і Венус Віла, англійская балерына. Не хачу крыўдзіць нашых артыстаў, але замежныя зоркі, безумоўна, віртуозныя. Яны «круцяць» туры амаль удвая хутчэй, наогул болей імкліва рухаюцца па сцэне. Звяртаеш увагу на цудоўную каардынацыю, вельмі прыгожую дробную пластыку ног, выразныя ступні, як у Эмануэля Цібо з Парыж-



«Там, дзе вісяць залатыя вішні».
Ноа Гелбер і Наталля Домрачава.
Forsythe Company.



Па-дэ-дэ з балета «Дон Кіхот».
Венус Віла (Англійскі нацыянальны балет)
і Раланда Сарабія (Амерыканскі тэатр балета).

ФОТА ПРАДСТАЎЛЕНА ДЫРЭКЦЫЯЙ «БЕРЫН АРТ МЕНЕДЖМЕНТ».

скай оперы. Гэты танцоўшчык запомніўся лёгкай палётнай варыяцыяй Джэймса з «Сільфіды».

У праграму трапілі ўсяго два нумары Уільяма Фарсайта, амерыканскага і нямецкага харэографа. У першым уражвала паэтычнасць назвы — «Там, дзе вісяць залатыя вішні». Дынамічная, «тэхнізаваная» кампазіцыя, якая ўвасабляла стыль Фарсайта, яго танцавальную манеру, успрымалася як адлюстраванне адчужанасці людзей у вялікім горадзе і пластычны вобраз тэхнагеннай цывілізацыі. Другая мініяцюра, па-дэ-дэ на музыку Гендэля, — досыць нечаканая для харэографа. Здавалася, што надзіва гарманічныя гукі з эпохі барока змякчалі дысанансы адносін і пластычнай мовы.

Стыль Фарсайта нарадзіўся ў 1980–1990-я гады, але па-ранейшаму надзвычай запатрабаваны публікай. Ім немагчыма авалодаць без сур'ёзнай фізічнай падрыхтоўкі, яго можа засвоіць танцоўшчык, які мае класічную адукацыю (той жа, хто не мае, лёгка атрымае траўмы). За апошнія дзесяць, а мо і дваццаць гадоў нумары з харэаграфіяй Фарсайта ў Мінску, сталіцы еўрапейскай дзяржавы, «ужывую» не паказваліся ні разу. Гэта дзіўная і недарэчная сітуацыя. Асабіста я не з'яўляюся заўзятай прыхільніцай творчасці харэографа, але ён адзін з самых арыгінальных балетмайстраў новага часу. Вядома, калі б нашы артысты дакрануліся да такога стылю і танцавальнай сістэмы, гэта аказалася б надзвычай карысным. Тым больш што Ноа Гелбер (правая рука Фарсайта), які разам з Наталляй Домрачавай і прэзентаваў нумары, дастаткова часта ўвасабляе харэаграфію майстра на розных сцэнах.

У праграме «Зоркі сусветнага балета» была прадстаўлена класіка — назвы, добра ўсім вядомыя. Іх няшмат — «Лебядзінае возера», «Сільфіда», «Дон Кіхот». Цікава было пабачыць знакамітае белае адажыа з «Лебядзінага» ў выкананні Венус Віла з Англійскага нацыянальнага балета і Раланда Сарабія, прадстаўніка Амерыканскага тэатра балета. Пустая сцэна, шэры «заднік», белы туман... Астатняе дадае ўяўленне. Станцавана дакладна і прачула. Аказваецца, музыка Чайкоўскага, інтэрпрэтаваная Львом Іванавым, цікавая англічанам і амерыканцам.

Харэаграфічная творчасць Міхаіла Барышнікава, балетнай зоркі і знакамітага «ўцекача», раней ніякім чынам не была прадстаўлена ў Мінску. Па-дэ-дэ Сванільды і Франца з «Капэліі» Дэліба прэзентавалі Юргіта Droніна і Ісак Эрнандэс, салісты Нідэрландскага балета. Міла, прыемна, у стылі вядомых пастановак. Фрагмент пераконваў: Барышнікаў усётакі больш значны і цікавы як танцоўшчык, а не як харэограф. Лірыка-камедыйны каларыт твора прымусіў думаць, што спектакль цалкам або ўрыўкі з яго маглі б упрыгожыць рэпертуар нашага харэаграфічнага каледжа.

Нумар «Intimate Distance» («Блізкая дыстанцыя») з харэаграфіяй Іржы Бубенічка зрабіў моцнае ўражанне вынаходлівасцю пластыкі і відавочным пачуццём гумару. (Музыка мініяцюры належыць брату-блізняці, Ота Бубенічку). Барацьба дзвюх моцных індывідуальнасцей завяршылася лёгка — пацалункам.

Сапраўднымі пярлінамі падаліся дзве мініяцюры, пастаўленыя Маўра Біганцэці, адным з вядучых сучасных балетмайстраў Італіі. Летась ён быў ганараваны расійскай «Залатой маскай» за лепшую працу харэографа (спектакль «Cinque», дзе балерыны танцуюць у скураных пачках ад Ігара Чапурына). Мініяцюры Біганцэці трэба было бачыць! «Караваджа» на музыку Монтэвердзі — фрагмент з балета ў дзвюх дзеях, пастаўленага ў Берлінскай оперы ў 2009 годзе. Харэографа натхнілі асоба вялікага мастака і яго карціны, якія ажываюць у спектаклі. Дуэт Беатрыс Кноп і Дзмітрыя Семіёнава, які ўвасабляў мастака і яго зямную каханую — а мо незямную музу, разгортваўся ў паўзмроку. Здавалася, лініі пластыкі льюцца, бруяцца, перацякаюць з адной дасканалай формы ў іншую. Моцным падаўся фінал, калі дзве постаці спынялі рух і застывалі ў промні залацістага святла — яно прымушала згадаць твары на партрэтах мастакоў эпохі Адраджэння.

«Кантату», таксама пастаўленую Біганцэці, прадставілі Філіпа дэ Кастра і Карлас Пінільёс з Нацыянальнага балета Партугаліі. Фантастыка! Іншага слова і не падбярэш... Кампазіцыя ўзнікла на аснове італьянскага фальклору. Такая акалічнасць сёе-тое тлумачыць, але цуд — рэч цяжкавытлумачальная. У пластычным малюнку спалучаюцца элементы народнага, характарнага, сучаснага танца. Недарэмна харэограф, які пачынаў як артыст, танцаваў у балетах Фарсайта, Баланчына, Мясіна, — такі вопыт і разняволенасць фантазіі праяўляюцца ў кожным жэсце і руху.

Танцуюць басанож. Здаецца, на сцэне — падлеткі. Або вясковыя хлопец і дзяўчына, якія раптоўна адкрываюць агромністы свет душэўнага хвалявання і трымцення, пачуццёвых супадзенняў, высокай эротыкі. Міжволі згадваеш знакаміты радок Гарсія Лоркі «Я в белый песок впечатал ее смоляные косы...», але ў гэтым дуэце менш брутальнасці, а больш дзівоснай чуласці, неверагоднай душэўнай тонкасці. Ён — пра самабытных асоб і нечакана знойдзенае шчасце. У пластыцы ўвесь час прысутнічае крыху знарочыстая грубаватасць, але яна запамінаецца лепш, чым вытанчаныя дуэты і па-дэ-дэ, пабудаваныя па ўсіх законах жанру.

Гала атрымалася. Крыху не хапіла буклета з творчымі біяграфіямі харэографаў і салістаў. Але гэта ўжо дробязі. Шкада, калі падобны праект застанецца адзінкавым. Думаю, у Еўропе хапае і харэографаў, і салістаў, якіх мы яшчэ не бачылі. Таму хацелася б, каб «Зоркі...» прыехалі зноў. Сёлета ўслед за імі «Берын Арт менеджмент» прывёз у Мінск «Братоў Карамазавых», адну з апошніх пастановак Барыса Эйфмана, але гэта, як кажуць, ужо зусім іншая гісторыя... ■

Без інфантылізму

Міжнародны дзіцячы тэатральны форум «Крокі»

ГАЛІНА АЛІСЕЙЧЫК

У Новым драматычным тэатры прайшоў другі Мінскі міжнародны дзіцячы тэатральны форум «Крокі». У ім прынялі ўдзел выхаванцы дзіцячых тэатральных школ і студый з Беларусі, Польшчы, Літвы, Расіі, Малдовы. Юныя акцёры паказалі мінскай публіцы шэсць спектакляў самай разнастайнай тэматыкі, ад дыдактычнай казкі да сучаснай дакументальнай драмы. Кішынёўскі Маладзёжны драматычны тэатр «З вуліцы Руж» удзельнічаў у форуме па-за конкурсам. Малдаване прывезлі спектакль «Нязнайка і яго сябры» паводле Мікалая Носава. Яго сыгралі дарослыя выхаванцы тэатральнай школы, што сталі прафесійнымі акцёрамі.

Якім будзе тэатр праз дзесяць — пятнаццаць год? Рэжысёрскім або акцёрскім? Якая драматургія запоўніць рэпертуарныя афішы? Якія жанры будуць карыстацца найбольшым поспехам? Можна строіць прагнозы, гадаць і спрачацца, але можна зрабіць інакш: паглядзець спектаклі дзіцячых тэатральных школ і студый на Міжнародным форуме «Крокі» — і гэтая гіпатэтычная тэатральная будучыня адразу стане больш зразумелай, блізкай, набудзе рэальныя абрысы і нават аблічы.

Ініцыятарам форуму «Крокі» стала Мінская дзіцячая тэатральная школа №1, якая ўжо дзесяць гадоў існуе пад крылом Новага драматычнага тэатра. Ініцыятыву падтрымала Упраўленне культуры Мінгарвыканкама. Першы форум паспяхова прайшоў у 2011 годзе, на ім лідзіравала беларуская тэатральная школа, якая сабрала вялікі ўраджай узнагарод.

Сёлета форум праходзіў падчас вясновых канікул, і юныя мінчукі праявілі да спектакляў відавочную цікавасць, глядзельная зала была перапоўненая. Зрэшты, дарослых гледачоў таксама хапала. Вопыт школьнай тэатральнай адукацыі выклікае інтарэс і ў педагогаў, і ў дзеячаў тэатра. Спектаклі форуму глядзела шматлікае журы, дакладней, іх было тры: прафесійнае міжнароднае, журы прэсы і дзіцячае, у склад якога ўваходзілі лепшыя навучэнцы Мінскай тэатральнай школы №1. Такім чынам, спектаклі ацэньваліся прафесійным «поглядам знутры», журналісцкім «позіркам збоку» і вачыма аднагодкаў.

Два спектаклі паказалі гаспадары: «Усе хлопчыкі — дурні!» Ксеніі Драгунскай і «Жабіну бойку» Наталлі Голубевай. Дзіцяча-юнацкі тэатр «Саўла» з літоўскага горада Плунгэ паказаў драму «Піф-паф — ты забіты» Уільяма Мастрасімонэ.

Тэатр-студыя «Дыялог» са Смаленска (Расія) прывёз у Мінск папулярную казку венгерскага драматурга Дзьюлы Урбана «Усе мышы любяць сыр». Дзіцячы тэатр «Вожыкі ў тумане» з беларускага Светлагорска паказаў дыдактычную казку Міхаіла Барценева «Прывітанне!».

Адметнае відовішча прэзентаваў мінскім гледачам вулічны тэатр «ДН» з Лодзі (Польшча). Спектакль «Алекс у Краіне цудаў», пастаўлены паводле вядомай казкі Льюіса Кэрала аб прыгодах Алісы ў той жа краіне, спалучаў прыёмы тэатра, цырка і вулічнай інсталяцыі. Малыш Алекс засынае і ў сне трапляе ў тую самую казку, якую маці яму чытала нанач. Ён бачыць цудоўных персанажаў, гуляе з імі, а калі казка канчаецца, надыходзіць раніца.

На жаль, зіма, якая зацягнулася ў гэтым годзе, не дазволіла паказаць спектакль у адкрытым абшары, на гарадскіх вуліцах. Яго давялося спехам адаптаваць да сцэнічнага паказу, але нават у цеснай тэатральнай прасторы ён не страціў сваёй прывабнасці. Па сцэне разгульваў Чэшырскі кот у суправаджэнні ўласнай усмешкі. Высокае становішча Шахматнай Каралевы мела ў спектаклі і літаральнае, і пераноснае значэнне: актрыса іграла гэты персанаж на хадулях. Адважна спускалася са сцэны ў залу па вузенькай лесвіцы, жангліравала, дырыжыравала дзеяннем, паводзіла сябе як сапраўдная каранаваная асоба.

Зала зачаравана сачыла за цудоўнымі пераўтварэннямі герояў Кэрала. Юныя акцёры дэманстравалі і сапраўднае акцёрскае майстэрства, і валоданне складанымі цыркавымі трукамі. У нашай краіне вулічны тэатр толькі пачынае развівацца, большасці гледачоў гэта цудоўная тэатральная з'ява незнаёмая, таму назіраць за юнымі польскімі акцёрамі было надзвычай цікава. Спектакль ішоў амаль без тэксту, галоўнымі выразнымі сродкамі былі пластыка, міміка, трукі, з іх ствараліся вобразы герояў і вобраз самой казкі.

Варта аддаць належнае арганізатарам форуму — пры параўнальна невялікай колькасці спектакляў у іх акрэсліваліся і



«Піф-паф — ты забіты» Уільяма Мастрасімонэ. Дзіцяча-юнацкі тэатр «Саўла» (Літва)


«Нязнайка і яго сябры» паводле Мікалая Носава.
Маладзёжны драматычны тэатр «З вуліцы Руж» (Малдова).


«Жабіна бойка» Наталлі Голубевай.
Мінская тэатральная школа №1.

розныя тэатральныя канцэпцыі, і розныя метады тэатральнай педагогікі.

Традыцыйнае стаўленне да дзіцячай творчасці прадэманстраваў тэатр «Вожыкі ў тумане». Ягоныя ўдзельнікі паказалі спектакль пра ветлівасць, якой цягам дзеі навучаліся ўсе персанажы. «Прывітанне!» было зроблена ў лепшых традыцыях савецкіх часоў, героі падзяляліся на добрых і не вельмі, але бліжэй да фіналу ўсе навучаліся ветлівасці, уважлівасці да блізкіх — і дабрадзейнасць перамагала.

Цалкам іншае разуменне дзіцячай творчасці прапануе тэатр «Саўла». Кіраўнікі калектыву рэжысёры Ромас Матуліс і Сігіта Матуленэ лічаць, што дзіцячы тэатр можа і павінен аналізаваць самыя складаныя і актуальныя праблемы рэчаіснасці. Для сваіх пастановак яны выбіраюць драматургію, якая па-сапраўднаму хвалюе сучасных падлеткаў. Тэма прывезенага ў Мінск спектакля «Піф-паф — ты забіты» — гвалт у падлеткавым асяродку. У аснове драмы — рэальныя падзеі, што адбыліся ў ЗША. У невялікім гарадку Спрынгфілдзе штата Арыгон падлетак спачатку застрэліў уласных бацькоў, а потым прыйшоў у школу і пачаў паліць у аднакласнікаў…

Якія прычыны падштурхнулі яго да жудаснага злачынства? Што адбывалася ў ягонай душы, калі ён націскаў на курок? Як прарастае жорсткасць у сэрцы дзіцяці, чаму ён не знайшоў ніякага іншага, апрача кулі, спосабу, каб распавесці пра свой адчай?

Юныя акцёры «Саўла» аналізуюць псіхалогію сваіх герояў, паказваюць тыя некалькі крокаў, што прыводзяць героя да краю бездані. Яны называюцца Абыякавасць, Раўнадушша, Неразуменне з боку самых блізкіх людзей.

Рэжысёры і выканаўцы акрэсліваюць актуальную і зусім новую псіхалагічную асаблівасць сучасных дзяцей, якія выраслі за камп'ютарнымі гульнямі і лічаць імаверным паўтор жыццёвай сітуацыі — кшталту магчымасці яе перайграць у віртуальнай рэчаіснаснасці. Але ж у жыцці ўсё іграецца «набела», тут няма чарнавікоў і падзеі незваротныя.

Мінская тэатральная школа паказала на форуме два спектаклі — вельмі розныя па тэматыцы, стылю рэжысуры, сцэнаграфіі, акцёрскім выкананні. Яны былі па-сапраўднаму цікавымі, глядзеліся «на адным дыханні», лучыліся асаблівай атмасферай творчай радасці, якая яшчэ сустракаецца ў аматарскім тэатры, але ўжо амаль пакінула тэатр прафесійны.

Спектакль «Усе хлопчыкі — дурні!» Ксеніі Драгунскай — гарэзлівая гісторыя пра тое, што дарослыя, па вялікім рахунку, гэта дзеці, якія выраслі, а дзіцячыя ўспаміны могуць дапамагчы ім у рашэнні самых складаных праблем. Звяртае на сябе ўвагу колькасць яркіх акцёрскіх работ, ансамблевасць, добрае пачуццё гумару педагогаў-пастаноўшчыкаў Ірыны Фларызяк, Юрыя Шаланкова.

Спектакль «Жабіна бойка» па п'есе беларускага драматурга Наталлі Голубевай увасоблены рэжысёрамі Віргініяй Тарнаўскайтэ і Аляксандрай Некрыш як эпічная казка пра вечнае змаганне дабра і зла. Галоўнымі выразнымі сродкамі сталі пластыка, музыка, сцэнаграфія, элементы народнай абрадавай культуры. З іх дапамогай у пастаноўцы ўзнік асаблівы казачны свет — яркі, маляўнічы, захапляльны.

У абодвух спектаклях вучні Мінскай тэатральнай школы паказалі высокі ўзровень прафесійнай падрыхтоўкі, пластычнасць, музыкальнасць, натуральнасць сцэнічнага існавання. Такое спалучэнне акцёрскіх якасцей сёння нячаста сустрэнеш і на прафесійнай сцэне.

Дзіцячы тэатральны форум для нашай краіны — з'ява ўнікальная: ён адзіны, і наўрад ці сітуацыя зменіцца ў агляднай будучыні. Тым больш карысны вопыт, які гэты форум дае. Сума тэатральных ураджанняў, вынесеных з ягоных спектакляў, сведчыць пра тое, што ў нас ёсць вельмі добрая дзіцячая школа, вопыт якой заслугоўвае падтрымкі і распаўсюджвання. І хоць галоўны прыз форуму «Крокі» ў гэтым годзе павёз у Літву тэатр «Саўла», спектаклі Мінскай тэатральнай школы №1 канкуравалі з ім на роўных.

Горш ідуць справы з драматургіяй для дзяцей. З трох спектакляў, паказаных на форуме нашымі юнымі суайчыннікамі, толькі адзін быў пастаўлены па беларускай п'есе «Жабіна бойка». Сучасныя драматургі амаль не пішуць для дзіцячага тэатра, прафесійныя тэатры вельмі рэдка ставяць спектаклі для дзяцей. Відаць, наспеў час казаць пра вострую нястачу ў Беларусі дзіцячых тэатраў і пра негатыўнае ўздзеянне гэтай акалічнасці на агульную сцэнічную культуру.

Мінская тэатральная школа №1 не проста першая — яна адзіная ў вялізным сталічным горадзе, і такое становішча нельга лічыць нармальным.

Нягледзячы на праблемы, форум «Крокі» выклікае аптымізм — і прафесійны, і чыста чалавечы. Ён сведчыць, што ў тэатр ідзе новае пакаленне, асаблівае, непадобнае на папярэднія. Яно пазбаўлена інфантылізму, умее ставіць і вырашаць складаныя прафесійныя задачы. Здаецца, у гэтых дзяцей цалкам адсутнічае боязь сцэны, у яе прасторы яны адчуваюць сябе свабодна і радасна.

Калі дзіцячая тэатральная адукацыя ў нашай краіне будзе развівацца, магчымы змены ў сістэме прафесійнага тэатра, напрыклад, знікненне амплуа травесці. Дзіцячыя ролі ў прафесійных тэатрах змогуць выконваць вучні тэатральных школ. Такі вопыт ужо ёсць, самы нядаўні прыклад — спектакль Новага драматычнага тэатра «Бляск летняй вады» Лауры-Санты Чарняўскайтэ, дзе галоўныя ролі з поспехам выконваюць вучні.

Такім чынам, дзеці нашы — таленавітыя, сучасныя і крэатыўныя. Справа за дарослымі! ■

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Наталля Акініна

АД ВЕРДЗІ ДА БАРОКА

ТАЦЦЯНА ТЭАДАРОВІЧ

Яна адкрытая самым розным праектам — ад вялікай оперы да эксперыментальных пастановак і «капуснікаў». Ёй даступная музыка розных эпох, стыляў і жанраў — інструментальная «бесцялеснасць» гуку ў араторыях і кантатах барока, неўтаймаваныя вакальная жарсці вердзіеўскіх гераінь, зіхатлівы тэмперамент іспанскіх песень, адлюстраванне спрадвечнай глыбіні рускай душы ў творах Мусаргскага і Свірыдава. Яе голасу ўласціва дзівосная асаблівасць: здаецца, што ён увабраў у сябе ўсе фарбы жыцця — ад весялосці і радасці да горкага трагізму і прадчування смерці. Яна валодае ім бездакорна і віртуозна. І таму яе хочацца слухаць бясконца.

А яшчэ яна верыць у непазбежнасць лёсу і немагчымасць выпадку. Любіць чытаць Дастаеўскага і Булгакава. Марыць адкрыць уласны рэстаран (бо ўсё, прыгатаванае ёю, успрымаецца як незвычайны кулінарны твор). Размова з ёй — заўсёды нястрымная плынь гумару, дасціпнасці, сапраўды пазітыўнай энергіі. Такая яна — Наталля Акініна, салістка Нацыянальнага тэатра оперы і балета, лаўрэат міжнароднага конкурсу вакалістаў імя Александроўскай (2004).

Да таго як вы прыйшлі ў тэатр, у вашым творчым жыцці адбылося шмат падзей: доўгі час вы былі салісткай музычнай капэлы «Санорус», разам з ёй шмат гастралявалі. Адкуль узнік Оперны?

— Запрашэнне прыйсці ў тэатр я атрымала на 3-м курсе кансерваторыі, але не скарысталася ім. На жаль. І ўсе наступныя гады ён прываблівў, як магніт, бо знаходзіцца на самым высокім узгорку ў горадзе.

Тым, што трапіла сюды, абавязана канцэртмайстру Ларысе Талкачовай, майму самаму гарачаму натхняльніку. У той час якраз ажыццяўлялася пастаноўка «Хаванaшчыны» Мусаргскага. Рэжысёрам была Маргарыта Ізворска-Елізар'ева. Мне дазволілі наведваць рэпетыцыі. Першым маім дырыжорам (што мела потым велізарнае значэнне) стаў Генадзь Праватораў. Ён знайшоў для мяне час, быў зацікаўлены. Сказаў, што гатовы са мной працаваць. І працаваў… Нават не памятаю, як і якімі словамі, але ён проста «ўліў» у мяне партыю Марфы. І сказаў: «Будзе так — ці ніяк».

Вядома, гэта страшна… Калі ты прыходзіш на заняткі і разумееш, што вось ён — тэатр. Вось, уласна, тое самае, чаго ты заўсёды вельмі жадала… Оперны стаў самым важным у жыцці. Вялікая партыя, вялікая сцэна, оперны аркестр. Цяпер, калі ўсё гэта ўспамінаю, разумею, якое шчасце, што так здарылася.

А артыстычны складнік? Спяваць, але рухацца па сцэне, іграць?

— Маргарыта Ніколаўна сказала: «Мне падабаецца, што ты без акцёрскага вопыту. Ты — як чысты ліст, як гліна… Я вылеплю з цябе ўсё што заўгодна!» І вылепіла…

Марфа — ваша першая партыя. Якой вы бачыце гэтую гераіню?

— Не фанатычка. А жанчына, якая ўсё ахвярна аддала свайму першаму, адзінаму і апошняму ў жыцці каханню. Вобраз Марфы існуе ў комплексе астатняй партытуры, але мне лягчэй было зрабіць яго праз моцныя і гарачыя эмоцыі. Ёсць некаторыя моманты: напрыклад, сцэну варажбы не страшна спяваць днём, але страшна падчас спектакля, калі ты паглыбляешся ў гэтую прастору і ўсё раптам напаўняецца нейкім містычным падтэкстам. Уступ да сцэны — штосьці незямное! Ты ўжо — не Акініна, ты раствараешся, нічога не бачыш, толькі гэту ваду і прывіднае святло, што зыходзіць ад музыкі…

Яшчэ адна гарачая натура — ваша Азучэна ў оперы «Трубадур»…

— Вызначальным у гэтай гераіні для мяне з'яўляецца тое, што праз усё жыццё Азучэна пранесла лютую помсту да графа дзі Луны. І нават да Манрыка яна адчувае каханне-нянавісць, бо выгадавала яго як інструмент для помсты. Думаю, яна любіць не так яго, як памяць таго немаўляці, якое спаліла. І ўсе яе душэўныя словы і прызнанні — яму, бо ў момант смерці Манрыка Азучэна святкуе. Помста адбылася!

Ваш дуэт з Манрыка пакідае вельмі моцнае ўражанне падчас кожнага паказу «Трубадура». Кульмінацыя яго ў вашым выкананні адлюстроўвае нават не вердзіеўскі стыль, а хутчэй надрыў і нервовасць нашага часу…

— Азучэна — звар'яцелая жанчына. А сучаснасцю спектакль напоўніла рэжысёр Мар'яна Берглёф, яна прымусіла оперу існаваць у рэаліях сённяшняга дня і абвастрыла ўсе калізіі. Зрабіла оперу больш сучаснай за кошт жорсткасці і наўмыснай праўдзівасці адносін і пачуццяў, закладзеных у музыцы і лібрэта. І мне гэта падабаецца.

Я спецыяльна пайшла на эксперымент. Калі спяваеш у оперных спектаклях, у пэўны момант становіцца зразумела: сюжэты і гераіні ўсё-такі ў нечым далёкія ад цябе, музыка вельмі прыгожая, але… Хочаш дадаць жыцця, рэалізму. Крытыкі могуць знайсці ў такой пастаноўцы шмат мінусаў і заганаў, але гледачы ў зале сучаснасць і вастрыню пастаноўкі адчуваюць. Таму, калі працавала над «Трубадурам», было цікава, да якой мяжы можна дайсці ў такім накірунку.

У працэсе спеваў адчуваеш сябе як за нябачнай завесай, якая аддзяляе цябе ад гледачоў. Толькі ў фінале, калі пачынаюцца апладысменты і бачыш твары людзей, разумееш: ты дакранулася да нейкіх душэўных струн і слухачы пражылі гэты спектакль. Кожны здолеў узяць штосьці сваё, але абыякавых няма.

Цікава, якімі былі першыя крокі да прафесіі опернай спявачкі?

— Не магу сказаць, што думала звязаць жыццё з музыкай. Але ў 4-й школе трапіла ў музычны клас. Падабалася спяваць у хоры. Любіла слухаць пласцінкі, песні на словы Булата Акуджавы і старадаўнія рускія казачыя песні ў выкананні Жанны Бічэўскай. Імкнулася пераймаць яе манеру. Блізкія казалі, што ў мяне ёсць голас, уяўлялі ў будучым студэнткай Інстытута культуры і дырыжорам хору. Аднак я цвёрда вырашыла паступаць у музычнае вучылішча, прычым менавіта на вакальнае аддзяленне.

У старым доме ў цэнтры Мінска на адной пляцоўцы з намі жыла суседка, Валянціна Антаневіч. На жаль, цяпер яе няма з намі. Цётка Ляля, як мы ўсе яе называлі, жыла са старэнькай мамай (тая вучыла нас гатаваць пірагі і тарты), заўсёды хадзіла з нязменнай цыгарэтай і была паглыблена ў свае думкі. І ніхто не ведаў, што яна дацэнт, прафесар і працуе ў кансерваторыі. Валянціна Аляксееўна параіла мне праслухацца ў Адама Мурзіча, загадчыка кафедры вакалу ў музычным вучылішчы.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

Была абрана песня «Садовницу все знают» у высокай танальнасці, і з ёй я прыйшла да Мурзіча. Пачала спяваць. Памятаю яго панылы твар, на якім выразна чыталася думка: «Прыйшла такая здаровая дзяўчына і ные, як “все любят тебя-тебя”…» *(Парадзіруе сябе высокім тонкім голасам.)* Мурзіч спытаў:

— А гэта песня вам падабаецца?

— Не.

— А навошта яе спяваеце?

— Таму што мне сказалі…

— А што вам яшчэ сказалі?.. І дзе вы спяваеце ў хоры?

— Сярод сапрана.

— Гэта не сапранавая песня. І ў вас не сапрана, а мецца. А што вам падабаецца спяваць?

— Жанну Бічэўскую *(ён напружыўся)* і народныя песні *(бачу, пасвятлеў)*.

— Дык праспявайце тое, што вам падабаецца, што выклікае светлыя і радасныя эмоцыі! І ад душы…

І я зацягнула 32 куплеты песні «По Дону гуляет». Гляджу — расцвіў! Потым, калі даведаўся, што ў мяне ёсць і музычная адукацыя (скончыла школу па класе фартэпіяна), узрадаваўся яшчэ болей і адправіў да фаніятара. Высветлілася, што ў мяне выдатныя мецца-сапранавыя звязкі.

Значыць, мецца — ваш родны тэмбр?

— Так, ніхто ў гэтым не сумняваўся, і мяне навучалі ў межах такога голасу. Першы год займалася ў Мурзіча, потым перайшла да Валянціны Раговіч. Яна выкладала ў кансерваторыі і спецыяльна дзеля мяне пайшла працаваць у вучылішча. Гэта мой нязменны педагог з 18 гадоў.

Адразу стала зразумелым: оперныя спевы — тое, што мне падабаецца. Захапіла музыка, узрушылі запісы Ціта Гобі, Лучана Паварoці. Арыенцірам, на які хацелася раўняцца, была Алена Абразцова. Тым больш што яе манера цалкам супадала з тым, чаму нас вучыла Раговіч — ніякага «звучкодуйства», як яна называла. Выкананне твора павінна быць прапушчана праз сябе, напоўнена ўласнымі эмоцыямі, сэрцам, нервамі. Усіх навучэнак Валянціны Раговіч вылучалі спевы неабыякавыя, змястоўныя.

Ведаю, пасля выпуску вы прыйшлі ў музычную капэлу «Санорус» і заспелі яе «залаты перыяд» — яскравы, падзейны, насычаны прэм'ерамі і гастролямі. З канца 1990-х да сярэдзіны нулявых гэты калектыў быў навідавоку. Магчыма, дзякуючы цікаваму, незвычайнаму рэпертуару…

— Як і ў кожным хоры, вядома, была небяспека, што твой вялікі голас «пазачэсваюць» і заганяць у межы партыі. Але кіраўнік капэлы Аляксей Шут пайшоў нетрадыцыйным шляхам — для невялікіх партый імкнуўся знайсці прыгожыя галасы, шукаў новыя гучанні, яму патрэбны былі фарбы. І, вядома, сабраўшы ў калектыве спевакоў з цікавымі галасамі, ён імкнуўся максімальна развіць індывідуальнасць кожнага.

Які рэпертуар вы асвоілі ў той перыяд?

— Тады пачаўся час вялікіх праектаў, абмены з нямецкімі харавымі таварыствамі, вандроўкі ў Еўропу. Дзякуючы «Санорусу» ў маім рэпертуары ўзніклі «Рэквіемы» Моцарта і Вердзі, 9-я сімфонія Бетховена, «Стабат Матэр» Пергалезі, «Нямецкі рэквіем» Брытэна — з выдатнымі партыямі сола, якія патрабуюць годнай вакальнай формы і вялікага прыгожага голасу. Канцэртныя праграмы складаліся з оперных арый, ладзіліся сумесныя акцыі з салістамі і дырыжорамі з Опернага. Усё гэта было вывучана, праспявана, асэнсавана, паказана на многіх гастрольных пляцоўках. У нейкі момант адчула, што адбылася як салістка, здольная спяваць такі рэпертуар.

У «Санорусе» актыўна выконваліся і творы нацыянальных аўтараў…



«Кашчэй Бессмяротны». Кашчэеўна.

— Усё, што прыносілі, мы імкнуліся праспяваць — сачыненні Алега Хадоскі, Сяргея Бельцюкова, іншых кампазітараў.

Той перыяд стаўся надзвычай важным для вас, маладога выканаўцы?

— Безумоўна. Праца ў «Санорусе» сталася школай стыляў, жанраў, формаў, прыёмаў, спосабаў гуказдабывання. Эксперыментальнай лабараторыяй, дзе ўсё асвойвалася на практыцы, штосьці прымалася, штосьці не. Прычым гэта была работа на публіку — не на сваю, а на чужую. Магчымасць параўнаць, супаставіць, прааналізаваць, адчуць.

Барока для вас распачалося там?

— Так. Былі праспяваны «Страсці паводле Матфея», «Страсці паводле Іаана», Калядная араторыя Баха, «Стабат Матэр» Расіні. Адбыліся першыя спробы ўсвядоміць тую эпоху, але не заўсёды атрымлівалася ў межах стылю, а, скажам так, «буйным памолам». У межах інтэрпрэтацый, прапанаваных дырыжорамі.

Наколькі важная для вас праблема аўтэнтычнасці? Калі вы задумаліся аб праблеме гукавой адпаведнасці пэўнай эпосе?

— Такі працэс звязаны са з'яўленнем у маім жыцці (ужо пасля «Санoруса», калі была салісткай тэатра) дырыжора Дзмітрыя Зубава. Спачатку падумала: не, гэта не для мяне! А потым пачула аркестр — з аўтэнтычнымі старадаўнімі інструментамі, жыльнымі струнамі, зусім адметным гучаннем — і зразумела, што гэта музыка неверагодная! Тады відавочна, для чаго ўсе заняткі, праца над штрыхамі, дынамікай, плоскім «бесцялесным» інструментальным гучаннем. Яе можна праспяваць толькі так, як трэба.

Адчуўшы водар эпохі, захацелі ўвасобіць вакальныя творы стылістычна дакладна?

— Так, таму пазней на ўсе прапановы Дзмітрыя Зубава адказвала згодай — пры тым, што яго праекты зусім няпростыя, ён часта звяртаецца да малавядомых аўтараў. Для мяне змена гукавых светаў — ад класічнай опернай манеры з «крывёй і мясам» у сферу «анёльскага» гучання — складаная, але прывабная. Цяпер перабудоўваюся лёгка і валодаю голасам, як інструментам.



«Сіняя Барада і ягоныя жонкі».
Трэцяя жонка.



«Трубадур».
Азучэна. Серджыа Панаджыа — Манрыка.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА, ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА, АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

Калі ўпершыню зразумелі, што атрымліваеце задавальненне ад спеву?

— Яшчэ калі спявала ў капэле, мяне запрасілі ў кансерваторыю працаваць ілюстратарам у піяністаў, на ўроках камернага класа. Супрацоўнікі гэтай кафедры палка ўлюбёныя ў музыку — у песні, рамансы, сучасныя опусы, творы айчынных аўтараў, якія яны прапагандуюць і папулярызуюць. Тут раптам прыйшло ўсведамленне, што магу спяваць і вялікія оперныя арыі, і камерны рэпертуар. Была гатовая выконваць усё, што даюць, працавала з многімі, атрымала магчымасць зразумець, да чаго менавіта я больш схільная.

Сёння вы — адзін з прызнаных спецыялістаў у галіне выканання сучаснай музыкі і нацыянальнага вакальнага рэпертуару. Што вылучае нашых кампазітараў, якая іх непаўторная рыса?

— Думаю, пэўны трагізм светаўспрымання…

Вы бралі ўдзел у вельмі нечаканай пастаноўцы оперы Віктара Капыцько «Сіняя Барада і ягоныя жонкі». Спектакль атрымаўся стракаты ў жанравым плане, але там у вас была неверагодна яркая акцёрская і вакальная работа.

— Можна толькі падзякаваць кампазітару, што ён вылучыў менавіта Трэцюю жонку, зрабіў яе «опернай дзівай» і ўзнагародзіў такой арыяй. Было надзвычай цікава працаваць над вакальным матэрыялам з рэжысёрам Галінай Галкоўскай. Каб засвоіць такі музычны тэкст, давялося шмат рэпеціраваць. Але артысты адчувалі ад працэсу вялікае задавальненне, а глядач быў рады пачуць і пабачыць такі незвычайны спектакль.

Параўноўваючы працу над вакальнымі опусамі сучаснікаў і класікаў, ці можна казаць, што засваенне сучаснай музычнай мовы шкоднае для салістаў, кепска ўплывае на голас і, у рэшце рэшт, ускладняе выкананне класікі?

— Ёсць і такое. Але наша сітуацыя адрозніваецца ад той, што ў Еўропе. Адзіны оперны тэатр не можа дазволіць салісту ўвесь час спяваць толькі ў адной манеры (вагнераўскай, вердзіеўскай, барочнай, сучаснай). Мы ў большай ступені ўніверсалы, якія кожны дзень мусяць сумяшчаць Моцарта і Вердзі, Мусаргскага і Пучыні. І ўсё павінна быць праспявана стылістычна дакладна. Тым не менш мы адкрытыя і ў нас ёсць магчымасць паспрабаваць розныя стылі і жанры.

Да пытання пра адкрытасць. Вашы сольныя камерныя канцэрты вылучае шырокая геаграфія — ад Іспаніі і барока (Заходняя Еўропа XVII стагоддзя) да Расіі і рускай песні (20—50-я гады XX стагоддзя). З чаго вы зыходзіце ў сваім выбары, рыхтуючы праграму?

— У пэўны момант у рэпертуары з'яўляецца дастатковая колькасць твораў, якія можна аб'яднаць тэматычна. Напрыклад, канцэрт «Іспанія — любоў мая» нарадзіўся з жадання паказаць, што беларускія кампазітары адчуваюць Іспанію не горш, а часам глыбей, чым уласна іспанскія. «Руская душа» з'явілася з жадання праспяваць «Песні і скокі смерці» Мусаргскага і засвоеных рамансаў Свірыдава. А калі ўсведамляеш, наколькі прыгожая гэта музыка, як удумліва кампазітар працаваў з аўтарамі і тэкстамі… Разгортваеш ноты і бачыш: словы, музыка, назва — усе параметры супадаюць. І раптам гэта становіцца табе родным і патрэбным. Калі не праспяваю — значыць, усё! Штосьці здарыцца…

Ці ёсць у вас любімыя оперныя партыі?

— Тыя партыі, якія падабаюцца, не майго голасу, яны сапранавыя. А з любімых — Марфа, лічу, што адчуваю яе. І Любка з «Сівой легенды»… Магчыма, такая гераіня закранае нейкія генетычныя струны, але гэтую музыку я прыняла адразу. Жанчына, якая кахае, — мой любімы вобраз.

Што вам хацелася б праспяваць у бліжэйшыя сезоны?

— Неўзабаве павінна з'явіцца праграма, прысвечаная Германіі. Бо ў рэпертуары шмат нямецкай музыкі — Вольф, Брамс, Вагнер. Мару праспяваць Любашу з «Царскай нявесты» на вялікай сцэне. Ёсць яшчэ адна далёкая задумка — Шарлота ў оперы Маснэ «Вертэр».

Прафесія опернага саліста прадугледжвае шэраг якасцей — голас, школа, акцёрскія здольнасці. Што для вас на першым месцы?

— Голас, прыгожы індывідуальны тэмбр. З ім нават пры адсутнасці школы, але маючы энергію і жаданне, артыст заўжды дасягне поспеху. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Смех і слёзы, жыццё і смерць

Навошта патрэбны «M.art.кантакт»

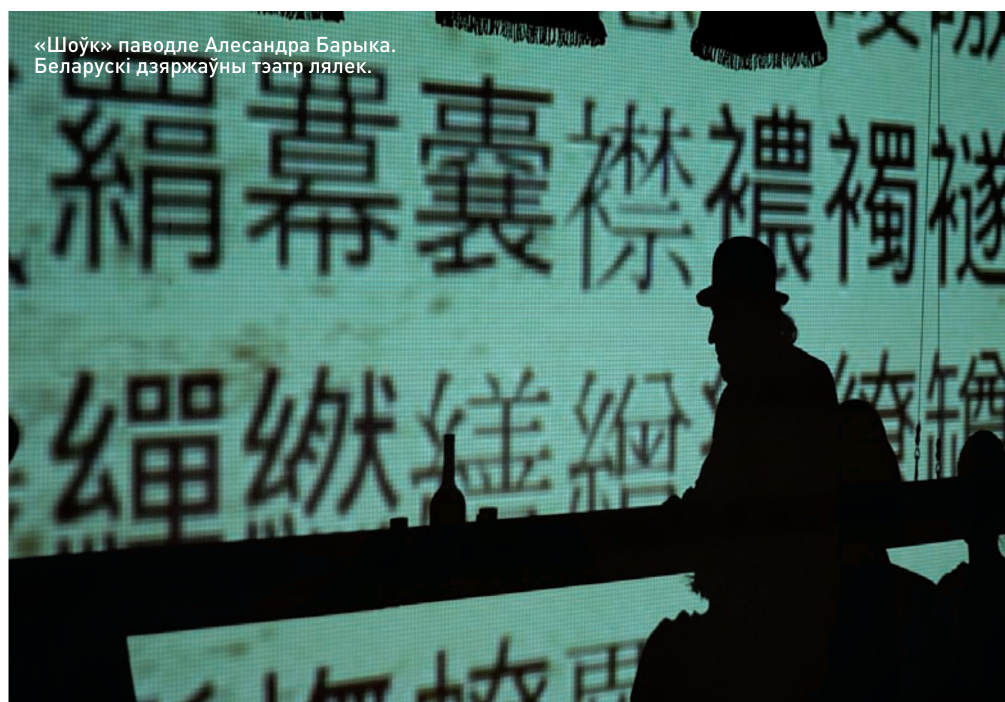




«Рамэа і Джульета» Уільяма Шэкспіра. Санкт-Пецярбургскі тэатр «На Ліцейным».



«Палёт над горадам» Ануш Аслібекян. Ерэванскі дзяржаўны тэатр лялек імя Аванэса Туманяна.



«Шоўк» паводле Алесандра Барыка. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

УСЕ БІЛЕТЫ ПРАДАДЗЕНЫ

Міжнародны маладзёжны тэатральны форум «M.art.кантакт» — адзін з самых паспяховых у Беларусі. Сёлета ягоную рэпутацыю яшчэ больш умацавалі гледачы — квіткі на фестывальныя спектаклі разышліся цягам некалькіх дзён. Падчас праглядаў раз-пораз выбухалі авацыі. Калі хтосьці думае, што такога кшталту папулярнасць можа прыйсці сама сабой, яго меркаванне памылковае. Тэатральны фестываль найперш — цяжкая праца. І формула поспеху на «M.art.кантакце» ўдакладнялася цягам апошняга дзесяцігоддзя — праз кпіны нядобразычліўцаў, беспадстаўныя амбіцыі людзей зайздрослівых, але малаталенавітых, у спрэчках, дыскусіях і крыўдах.

Сёння фестывальны рух ахоплівае ўвесь свет. Ягоны прафесійны ўплыў на дзеячаў тэатра цяжка пераацаніць. Нягледзячы на глабалізацыю сцэнічнага мастацтва, паўсюдна цэняцца творчая індывідуальнасць, уласны твар, нацыянальныя адметнасці.

Вандраваць па гарадах і мястэчках, пашыраючы кола гледачоў, на тэатры прынята спрадвеку. Фестывалі надаюць гэтай уласцівасці сучасны сэнс. Яны зрабіліся своеасаблівымі ростанямі, на якіх у вызначаны час сустракаюцца сцэнічныя калектывы з розных краін свету. Тэатральныя дзеячы невыпадкова так захапляюцца фестывальным рухам. Чым большы горад, тым больш адпаведных прапаноў. Напрыклад, у Польшчы цягам года адкрываецца 350 форумаў: па сутнасці, кожны дзень — за выключэннем Калядных і Вялікодных свят. У Беларусі, безумоўна, усё адбываецца вельмі сціпла. Тым не менш, рэгіёны ганарацца ўласнымі форумамі, калі такія маюцца ў наяўнасці, і дапамогу атрымліваюць на узроўні губернатараў і мясцовага кіраўніцтва.

На пачатку 1990-х, калі першая фестывальная хваля прыйшла ў Беларусь, амаль усе форумы праходзілі ў Мінску пры падтрымцы Міністэрства культуры. Пазней, для таго каб размеркаваць фінансавую нагрузку, яны былі пераведзены ў абласныя гарады. Ёсць шматлікія канцэпцыі, якія развіваюць сцэнічнае мастацтва ў розных накірунках, але ж праводзіць фестывалі на пастаяннай аснове не кожнаму па сілах. Таму штогод у Беларусі праходзяць толькі «Белая Вежа» і «M.art.кантакт». (Створаны нядаўна «ТэАрт» існуе на спонсарскія грошы.) Зрэшты, мець уласны тэатральны фестываль заўсёды прыгожа і прэстыжна.

Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што часам знаходзяцца і актыўныя праціўнікі фестывальнага руху. Пераважна — сярод рэжысёраў, спектаклі якіх бляклыя і другасныя паводле ўкладзеных думак і прапанаваных ідэй. Калі бракуе самастойнасці ў прафесіі, але даволі імпэту, каб плесці інтрыгі. Дый існаваць у замкнёным коле ўласнай нязздатнасці, па-за патрабавальнымі позіркамі тэатральнай грамадскасці зручна і бяспечна.

Канцэптуальна «M.art.кантакт» знаходзіцца на трывалых пазіцыях, мае пэўна вызначаную сацыяльную і культурную скіраванасць. Творчую моладзь пажадана выхоўваць на мастацкіх узорах. Спецлабараторыі, майстар-класы для маладых рэжысёраў, драматургаў, акцёраў, якія праходзяць тут штогод, прыносяць Магілёўскаму тэатру заўважную карысць. Урокі сцэнічнага руху, мовы, акцёрскага майстэрства даюць вядомыя ў краіне і за яе межамі тэатральныя спецыялісты. Карысны вопыт няўхільна распаўсюджваецца, адбіваецца на спектаклях Магілёўскага тэатра, які сёлета стаў лаўрэатам Нацыянальнай тэатральнай прэміі. Апрача гэтага, спектаклі цяпер запрашаюць на прэстыжныя міжнародныя фестывалі, і беларускае сцэнічнае мастацтва такім чынам набірае вагу за мяжой.

Нават дзіўна, што такая эфектыўная тэатральная ніша ў Беларусі заставалася свабоднай да 2006 года. У свой час былі зроблены нясмелыя спробы праводзіць агляд тэатральнай моладзі ў Гродне, ды пачын гэты неўзабаве захлынуўся. Вось тады і з'явіўся са сваёй маладой ідэяй малады дырэктар Андрэй Новікаў. І кіраўніцтва Магілёўскай вобласці яго падтрымала. Жадаючых перахапіць ідэю, дапамагчы фінансава, вядома ж, больш не знайшлося. Правесці маладзёжны тэатральны форум у якасці альтэрнатывы таксама ніхто не паспрабаваў.

З таго часу і дасюль «M.art. кантакт» застаецца адзінай у краіне інстытуцыяй, якая на справе падтрымлівае таленавітую тэатральную моладзь. Лагічна было б меркаваць, што памкненні маладзёжнага тэатральнага форуму падхопяць Саюз тэатральных дзеячаў, Саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў, Акадэмія мастацтваў, нарэшце. Нічога падобнага. Наша славутае СТД у бок моладзі нават не пазірае. Што таксама дзіўна. На «M.art.кантакце» пастаянна праходзяць чыткі п'ес, лабараторыі драматургіі, робяцца спробы суаднесці намаганні маладых аўтараў і рэжысёраў. Педагогі Акадэміі мастацтваў, відаць, таксама лічаць форум не сваёй справай. І майстар-класы для маладых акцёраў тут найчасцей даюць лепшыя тэатральныя педагогі Расіі. Уласна кажучы, на форуме стала прапісаўся толькі РТБД, які ад пачатку прымаў у ім самы актыўны ўдзел. Валерый Анісенка прысутнічаў на «M.art.кантакце», глядзеў і паказваў спектаклі, быў экспансіўным на абмеркаваннях. Сёлета ён узначаліў журы.

Для фестывалю, які неўзабаве перасягне першае дзесяцігоддзе, кожны набытак — важкі. А тут заўважныя змены закранулі літаральна ўсё. Дырэктар «M.art. кантакту» Андрэй Новікаў — чалавек з характарам. Часам уздыхае цяжка, але справу сваю ведае і цягне.

Сёлета амаль цалкам быў абноўлены склад журы. Гэта рабіць неабходна. У такіх варунках у справядлівасці прысуду цяжка засумнявацца. Сярод новых асоб у экспертнай камісіі — старшыня Асацыяцыі рэжысёраў Літвы Саўлюс Варнас; тэатральны крытык, член экспертнага савета «Залатой маскі» Аляксандр Віслаў; дырэктар Цэнтра сучаснай драматургіі Малдовы Дарына Халіль-Бутучок. Дарэчы, наяўнасць журы аблягчае фінансавыя выдаткі форуму ў разы. Пра гэта ведаюць усе арганізатары фестывальнага руху. Там, дзе ёсць конкурс, ганарары за спектаклі істотна змяншаюцца. А яшчэ калі ўлічыць, што форум маладзёжны… Прынамсі, на нятанных тэатральных зорак «напаказ» тут ніколі не трацяцца. Затое цягам васьмі год магіляўчане паглядзелі лепшыя спектаклі Купалаўскага і Коласаўскага тэатраў, Тэатра імя М.Горкага.

SAPIENTI SAT

Менавіта таму вельмі здзівіла публічнае сцвярджэнне бабруйскага рэжысёра Максіма Сохара пра адсутнасць у праграме форуму акадэмічных тэатраў з Мінска. Прынамсі, пінігінская «Пінская шляхта» ў афішы «M.art.кантакту-2010» стаяла побач са спектаклем самога Максіма Сохара «Хачу быць хамячком». За словы, прыпісаныя яму Максімам: «Не хачу марнаваць час у гэтай абласной прафанацыі», — Пінігін перапрашае.

Такая кароткая памяць Максіма мяне ўвогуле не здзіўляе. Як галоўны рэдактар «глянцавага часопіса» мушу адзначыць, што гэта адзіны рэжысёр, які падчас форуму паводзіць сябе зусім не глянцава. На спектаклях і абмеркаваннях не прысутнічае, прынамсі, сёлета я ўбачыла гэтага рэжысёра толькі аднойчы — пасля спектакля ў лялечным тэатры: ён няўпэўнена трымаўся на нагах, нецэнзурна лаяўся ў адрас часопіса «Мастацтва», кленчыў выпіўку ў дырэктара тэатра лялек, а пасля ўвогуле на некалькі дзён знік з ключом ад гасцініцы, стварыўшы праблемы арганізатарам фестывалю. Гэта адбывалася на вачах у шматлікіх гасцей і абмяркоўвалася ў кулуарах.

Каму з трох Сохараў — Максіму, Юрыю Максімавічу або Максіму Юр'евічу — трэба растлумачыць, што хлусіць непрыстойна, не ведаю. Дый не маю жадання паглыбляцца ў

ФОТА ПАЎЛА СЕДЫШАВА.

шэраг брудных інсінуацый, кожная з якіх можа быць абвергнута «па пунктах». Заўважу толькі, што прафесія крытыка і ў нас становіцца небяспечнай. Зборнік п'ес з пагрозамі замест аўтографа на тытульным лісце быў прэзентаваны Юрыем Максімавічам лепшаму беларускаму крытыку Таццяне Арловай. Пачэсна, але я таксама атрымала мяккае папярэджанне. Зрэшты, справа не ў гэтым. Маладых рэжысёраў, вядома ж, трэба выхоўваць. Бо, вобразна кажучы, для таго каб памяняць сыну памперсы, тата побач будзе знаходзіцца не заўсёды. Рэжысёр — прафесія публічная. І калі бярэш на сябе смеласць звяртацца са сцэны да вялікай колькасці людзей, гэта апрыёры значыць: табе ёсць што ім распавесці. У іншым выпадку цябе не прымуць і не зразумеюць. Зробіцца нецікава. Ды Бог з імі, «прыкормленымі» беларускімі крытыкамі. Я прысутнічала на Міжнародным фестывалі ў Кішынёве, куды пачынаючага рэжысёра Максіма Сохара клапатліва (трэба ж пачаткоўцу набіраць моц і развівацца!) вывезлі са спектаклем «Хачу быць хамячком». Дырэктар тэатра Галіна Сцяпанаўна Палюшына, адна з тых, каго Сохар называе «фанабэрыстымі дзялкамі, якія паводзяць сябе нясціпла», няньчыла сваіх акцёраў і рэжысёра, бы малых дзяцей, і ўласнаручна прасавала сцэнічныя касцюмы перад паказам.

У абмеркаванні беларускія крытыкі не ўдзельнічалі, выказваліся ў асноўным эксперты з блізкага замежжа. Шчыра скажу, за дзяржаву было крыўдна. У параўнанні з іншымі спектаклямі, прадстаўленымі ў праграме, «Хамячкі» былі ўспрыняты як «нефармат», рэжысёрскі накід, эцюд, але ніяк не паўнавартасны сцэнічны твор. Магчыма, адсюль у маладога рэжысёра такая нянавісць да фестываляў? Дарэчы, на «M.art.кантакце» абмеркаванне «Хамячкоў» было вельмі добразычлівым. Перадусім па просьбе начальніка абласнога ўпраўлення культуры Анатоля Сінкаўца крытыкі паглядзелі спектакль Максіма Сохара «Кахаеш? Не кахаеш...» па-за межамі праграмы і прааналізавалі яго асобна, як кажуць, не на людзях. У складзе міжнароднай кампаніі крытыкаў была Лідзія Богава — тэатразнавец і літаратурны рэдактар МХТ, аўтар шматлікіх кніг пра Алега Яфрэмава і Алега Табакова. Здаецца, дзеля прафесійнага росту маладога рэжысёра было зроблена ўсё магчымае і нават больш. Так і сталася. Неўзабаве пачаўся буйны прафесійны рост. Дарэчы, галоўную праблему, звязаную з гэтым рэжысёрам, далікатна прапускаю. Гэтую бяду рукамі не развесці.

Толькі ў такім разе спектаклі калег з розных краін свету і сапраўды глядзець неабавязкова. Дый маскоўскія крытыкі тут увогуле не патрэбныя. Хіба што прыедзе Вісарыён Бялінскі...

ГІСТАРЫЧНЫЯ ЗАГЛЫБЛЕННІ І ЭСТЭЦКІЯ ЭКСПЕРЫМЕНТЫ

Паводле існуючай канцэпцыі, сёлета праграма форуму была сабрана бездакорна. Маладзёжны фармат умацоўваўся кожнай пастаноўкай. Сцэнічныя калектывы паўставалі ў непрадказальнай шматстайнасці тэм, тэатральных выяў,



«Блазан Балакіраў, або Прыдворная камедыя» Рыгора Горына. Магілёўскі абласны драматычны тэатр.

ФОТА ПАЎЛА СЕДЫШАВА.


«9 месяцаў /40 тыдняў». Тэатр. doc.

рэжысёрскіх ідэй і палётных акцёрскіх увасабленняў. Шматмерная карціна быцця ўзнікала на скрыжаванні класічных і сучасных пастановак. Любоў і нянавісць, жыццё і смерць, бацькі і дзеці, вайна і мір, гістарычныя заглыбленні, вытанчаныя эстэцкія эксперыменты, крохкасць і трываласць існавання — усё гэта прайшло перад вачыма ўсхваляванай публікі, якая не шкадавала часу дзеля таго, каб далучыцца да эфектнага тэатральнага кругазвароту.

У спалучэнні сэнсавых і прасторавых сцэнічных пластоў карціна свету не была толькі дабратворнай. Прычыненне да чалавечага болю — адна з галоўных асаблівасцей гэтага віду мастацтва. У спектаклі «Рамэа і Джульета» Санкт-Пецярбургскага тэатра «На Ліцейным» усё адбывалася з заўзятасцю падлеткавага максімалізму, з інтуітыўным імкненнем да штучнага хараства і прадчуваннем трагедыйнасці чалавечага сыходу. У трактоўцы зусім яшчэ маладога рэжысёра Галіны Жданавай шэкспіраўскі свет выяўлены праз сучасныя артэфакты, «хіпстарскі» выгляд герояў, безабаронную дзявочую пяшчотнасць і крыху нязграбную, вуглаватую пластыку Джульеты. З кранальным абліччам «амаль жанчыны» рыфмуецца прыгожы напаказ, ружовы навакольны свет. Але каляровы дысананс раздражняе, вярэдзіць душу, падзяляе жыццё на існае і жаданае. І ўрэшце выбухае выкідам хараства падчас трагічнага павароту падзей. Як на подыуме, з'яўляецца Джульета ў шыкоўнай спадніцы, утыканай дэкаратыўнымі кветкамі; ляцяць рознакаляровыя мыльныя пузыркі. Здаецца, ружовы колер тут супярэчыць усяму. Жорсткім сутыкненням падлеткаў, хцівасці дарослых, імклівасці руху дзеі і прадвызначанасці трагічнай развязкі. У спектаклі заўважная смелая рэжысёрская рука, імкненне да разгорнутага сцэнічнага мыслення, карпатлівая праца з акцёрамі, уменне стварыць рухомую і змястоўную жыццёвую плынь, прымусіць гледачоў эмацыйна падключыцца да самай сумнай аповесці на свеце.

Сёння да складанай і, на думку многіх, зусім не жаночай прафесіі рэжысёра актыўна далучаюцца прадстаўніцы слабага полу. Тэндэнцыя не адно толькі беларуская. І на «M.art.кантакце» гэтаму было відавочнае пацвярджэнне. Многіх уразіў спектакль Ерэванскага дзяржаўнага тэатра лялек імя Аванэса Туманяна «Палёт над горадам». Рэжысёр і актрыса Нарынэ Грыгаран увасобіла паэтычную драму Ануш Аслібекян пра невідушчую дзяўчыну, што закахалася ў свайго доктара, а потым, калі набыла зрок, расчаравалася ў ім. Адразу кідаецца ў вочы, што тэатр лялек у Арменіі развіваецца ў тым жа рэчышчы, што і тэатр лялек у Беларусі. У спектаклі Нарынэ Грыгаран заўважны рух у бок канцэптуальнага відовішча, калі дзеля выяўлення аўтарскай ідэі актыўна выкарыстоўваюцца сродкі іншых відаў мастацтва. І не адно толькі музыкі і пластыкі. Выяўленчыя элементы набываюць тут асаблівае значэнне. Адбываецца цікавая гульня з колерам, перформанс актыўна далучаецца да дзеяння, дэкарацыі маюць зусім адмысловыя функцыі. Чырвонай ніткай на задніку сцэны ствараюцца малюнкі, цела гераіні агортваецца палатном, на якім з'яўляюцца пейзажы горада, шматпавярховыя дамы, від зверху. «Палёт над горадам» мы ўбачым яшчэ і на відэапраекцыях з вядомым шагалаўскім сюжэтам, а потым гераіня спектакля і сама ўзляціць, на трохметровай вышыні прымацаваная да белага экрана.

Такое свабоднае аўтарскае выказванне, існаванне ў прафесіі з'явілася не адразу. Рэжысёрскую адукацыю Нарынэ атрымала ў Ерэване, але потым яшчэ шмат гадоў вучылася — у творчых лабараторыях Анатоля Васільева, Льва Додзіна, у інстытуце Гратоўскага ва Вроцлаве, на курсах менеджменту тэатра ў Нью-Ёрку. Са сваімі пастаноўкамі гастралюе па ўсім свеце.

Амаль у кожным спектаклі, паказаным сёлета на форуме, акрэслівалася арыгінальная тэатральная ідэя. У гэтым адна з ягоных галоўных вартасцей. Недаатрыманыя ўражанні былі звязаныя з дэфіцытам сцэнічных пляцовак. З-за гэтага часам даводзілася больш актыўна падключаць уяўленне. Тым не менш, на абмеркаваннях скідак на такія акалічнасці практычна не рабілася. Відавочна «не на сваю» пляцоўку патрапіў спектакль Тэатра. doc «9 месяцаў/40 тыдняў», у якім сем брутальных мужчын спасцігалі асаблівасці светаадчування цяжарных жанчын. Вядомы расійскі крытык Павел Руднеў зазначыў, што гэты verbatim пра парадзіх «становіцца сродкам пазбаўлення ад псіхозаў і фобій» і проста «прымушае нараджаць дзяцей безадмоўна». Падчас дыскусіі рэжысёр спектакля і зорка расійскіх тэлесерыялаў Сяргей Шаўчэнка актыўна, на ўласным прыкладзе, заклікаў усіх рабіць гэта абавязкова. Атрымалася міла, і, галоўнае, ідэйная скіраванасць

гэтай пастаноўкі набыла абсалютную непахіснасць. Думаю, невыпадкова спектакль займеў на форуме Прыз глядацкіх сімпатый.

Чарнігаўскі акадэмічны музычна-драматычны тэатр імя Тараса Шаўчэнкі прывёз на «M.art.кантакт» спектакль па знакамітай п'есе Торнтана Уайлдэра «Наш гарадок». Рэжысёр Андрэй Бакіраў — асоба добра вядомая ў Беларусі. У нас была магчымасць прасачыць за ягонай творчасцю літаральна з першых крокаў. Менавіта на бакіраўскім спектаклі «Сон у летнюю ноч», паказаным падчас «Славянскіх тэатральных сустрэч» у Гомелі, гледачы плакалі і смяяліся ад шчасця. Потым Бакірава часта запрашалі на пастаноўкі ў Беларусь. У Чарнігаве ён паставіў цэлы шэраг выбітных спектакляў, яму ўдалося стварыць каманду аднадумцаў, і для нас, у 1990-х, гэта было цудоўным узорам узнікнення сучаснага аўтарскага тэатра ў невялікім правінцыйным гарадку. Спектаклі Бакірава захаплялі. На іх, як некалі ў Магілёў, на спектаклі Валерыя Маслюка, або зараз у Гродна, на спектаклі Алега Жугжды, імкнуліся патрапіць, і многія прыязджалі наўмысна. Потым усё распалася. Новае з'яўленне Андрэя Бакірава ў Чарнігаве адбылося ў 2010 годзе. Яму давялося пачынаць усё спачатку. Для маладых рэжысёраў — гэта прыклад нялёгкага рэжысёрскага лёсу і адначасова мэтанакіраванасці, упартага жадання дасягнуць вышыні ў прафесіі. Зразумела, што ідэй і таленту Бакіраву хапае.

«Наш гарадок» раскрываецца перад гледачамі, як жывая істота — прасякнуты абаяннем маладосці, тонкімі хітраспляценнямі ўзаемаадносін, напоўнены трапятлівасцю першага кахання і мудрай клапатлівасцю сталых гадоў. Самае цікавае ў спектаклі — як рэжысёр перакрыжоўвае лёсы і жыцці, як нястрымна ў акцёраў ірвуцца вонкі пачуцці. Яны рыфмуюцца і тыражуюцца, падтрымліваюцца крохкай і тонкай сцэнічнай канструкцыяй. Тут не патрэбна важкая дэкарацыя: дакладны рух рукой — і ўяўныя дзверы адчыніліся. Сцэнічная прастора ўтвараецца з тонкіх і высокіх перагародак, таму і жыццё па-за сценамі дома, з аднаго боку, размежаванае на сегменты, з іншага — перагародкі толькі ўяўныя, як і ва ўзаемаадносінах насельнікаў «Нашага гарадка».

У спектаклі цудоўна працуюць маладыя акцёры, здатныя да глыбокага псіхалагічнага і ансамблевага выканання. Другая дзея спектакля пераносіць нас за межы зямнога існавання, але ў дзвюх паралельных прасторах па-ранейшаму існуюць блізкія адно аднаму людзі. Цяпер яны недатыкальныя, па розныя бакі быцця.

Шкада, што пра спектакль мы маглі скласці толькі прыблізнае ўяўленне. Бо ў Чарнігаве сцэна трансфармуецца падчас другой дзеі. Падмосткі ўзнікаюць проста пасярод глядзельнай залы. Гледачы апынаюцца нібыта ў гушчыні падзей. Якія пачуцці яны спазнаюць, можна толькі здагадвацца. Сярод водгукаў на спектакль запомніліся словы: «Гэта выбух эмоцый, якія ты можаш перажыць. Ты разам з героямі плачаш, смяешся, старэеш, паміраеш і зноў нараджаешся». Калі гэта так, на спектаклі Бакірава трэба ехаць.

Сёлета ўсе станоўчыя якасці ранняй адукацыі, магчымасці, якія дае акцёрам цесная звязка «педагог — рэжысёр — сцэнічны калектыў», яшчэ раз прадэманстраваў кішынёўскі Маладзёжны тэатр «З вуліцы Руж». У спектаклі Юрыя Хармеліна «Эквус» па п'есе Пітэра Шэфера пра хлопчыка, які знайшоў свайго Бога — Каня, пра вопыт першага кахання, пра галоўнае пачуццё на ўсё жыццё малады выканаўца існаваў на магчымай эмацыйнай мяжы.

БЕЛАРУСКІ АКЦЭНТ

Галоўная адметнасць «M.art.кантакту-2013» — якасная беларуская праграма. Пасля апошняй Нацыянальнай прэміі (многія спектаклі паставілі пад сумненне мэтазгоднасць яе штогадовага фармату) гэта выклікае захапленне і прымушае



«Гамлет» Уільяма Шэкспіра.
Магілёўскі абласны тэатр лялек.

ФОТА ПАЎЛА СЕДЫШАВА.


«Наш гарадок» Торнтана Уайлдэра.
Чарнігаўскі акадэмічны музычна-драматычны тэатр імя Тараса Шаўчэнкі.

зрабіць пэўныя высновы. Прынамсі, прэм’еры, якія цягам апошняга часу даваліся пабачыць у розных тэатрах краіны, ззяюць зусім на іншым тэатральным небасхіле. Атрымліваецца, што не ўсё так блага ў нашым каралеўстве. І гэта ўпэўнена давёў «M.art. кантакт».

Так сталася, што сярод чатырох прапанаваных гледачам беларускіх спектакляў быў толькі адзін халасты стрэл. Крыўдна, але яго зрабіў менавіта Магілёўскі драматычны тэатр. П’еса Рыгора Горына «Блазан Балакіраў, або Прыдворная камедыя» ў пэўным сэнсе сталася для трупы няўздымнай. Так здараецца «на тэатры» — раптоўна ў ягоным надзейным механізме штосьці безнадзейна разладжваецца. Кожны акцёр паасобку быў пераканальным, усе разам — нібы цеста для дранікаў, у якое не паклалі яйка. Было вельмі крыўдна, тым больш што на абмеркаванні крытыкі і члены журы аказаліся надзіва аднадушнымі. І проста няўмольнымі. Гэта якраз той факт, калі на памылках вучацца. Часам яны вельмі дорага каштуюць, але становяцца своеасаблівым крытэрыем мастацкасці на будучыню.

Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы зрабіў на гледачоў моцнае ўражанне спектаклем «Над безданню ў жыце». І адразу пасля паказу атрымаў некалькі запрашэнняў на міжнародныя фестывалі, сярод іх — вельмі прэстыжныя для краін СНД санкт-пецярбургскія «Сустрэчы ў Расіі».

Тэатр паспяхова авалодаў культавай у 1970-я гады аповесцю Джэрама Сэленджэра: разгарнуў перад гледачамі імклівую і няспынную жыццёвую плынь, узбагаціў яе пазнавальнымі і далікатнымі падрабязнасцямі. Закруціў у віхуры рок-н-ролу, напоўніў дзеянне — да захаплення — кранальнымі інтанацыямі. Рэжысёр Цімафей Ільеўскі не толькі зрабіў выдатную інсцэніроўку, але і выйшаў на ўзровень абагульнення, калі простыя і шчымлівыя гісторыі з жыцця падлеткаў уздымаюць нябачную заслону часу для таго, каму даўно нашмат больш, чым пятнаццаць. Маладыя акцёры — многія выхаванцы Цімафея Ільеўскага — працавалі проста выбітна. Шчырасцю і чалавечай далікатнасцю ўразіў выканаўца ролі Холдэна Анатоль Баранік (лепшая мужчынская роля). Сярод іншых вылучылася Ірына Пашэчка (Спявачка). Самыя высокія ацэнкі заслужыла і сцэнаграфія Васіля Бурдзіна.

Упершыню ў праграму «M.art.кантакту» ўвайшлі спектаклі тэатра лялек. Перакананая, што аб гэтым ніхто не пашкадаваў. Беларускі «трэці тэатр» працягвае ствараць на айчынных падмостках надвор’е. І тых, хто здзіўляецца, калі не бачыць тут лялек на шырмачках, застаецца ўсё менш.

І ўсё ж «Шоўк» паводле Алесандра Барыка, які паказаў Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, стаўся нечаканасцю для многіх. Выдатная літаратура ўвасоблена рэжысёрам Аляксеем Ляляўскім і мастачкай Таццянай Нерсісян у па-эстэцку вытанчаным дзеянні. Ягоная тонкая візуальнасць вартая асобнага артыкула. Ды самае нечаканае — амаль гіпнатычная атмасфера, якая літаральна ахінае гледачоў. Для таго каб дасягнуць такога, вельмі рэдкага на тэатры, патрэбна рэжысёрскае майстэрства. Яно падмацоўваецца не толькі работай сцэнографа, але і акцёрскім выкананнем. Спектаклі Ляляўскага заўсёды пазбаўлены ўсялякага фальшу. Ягоныя акцёры — асаблівая тэатральная плынь, з імі можна дамагчыся многага. Падчас абмеркавання «Шоўку» мы даведаліся, што прозвішча гэтага рэжысёра — сярод самых паважаных у замежжы.

Сенсацыяй на фестывалі стаў спектакль Магілёўскага абласнога тэатра лялек «Гамлет», які паставіў Ігар Казакоў. Малады рэжысёр, дарэчы, вучань Аляксея Ляляўскага, так «замахнуўся на Уільяма нашага Шэкспіра», што, здаецца, незнарок разбурыў усе існуючыя тут сцэнічныя табу. Быў створаны зусім адметны рэчава-касцюмны сусвет, у якім гісторыя пра прынца Дацкага набыла пранізлівы сучасны кантэкст, амаль на фізічным узроўні адчувальную брутальнасць. У гэтай неахайна ўздыбленай зямной мяшанцы (жанр спектакля вызначаны як «трагіфарш»), дзе ўсё, здаецца, б’ецца, ламаецца і звініць, цяжкімі крокамі рухаецца велізарнае каралеўскае дзіця, Гамлет. У выкананні Юркі Дзівакова ўражвае ягонае адчуванне *сіроцтва* як непазбыўнай сусветнай бяды. Яго безабаронная разгубленасць перад здрадай маці. Немагчымасць змірыцца з несправядлівасцю і няздатнасць перажыць яе. Асабістая трагедыя, з’асацыяваная з нямогласцю сучаснага чалавека змяніць «расхістаны век», узнімае спектакль да філасофскага абагульнення. Выдатная работа мастака Аляксандра Вахрамеева. Цудоўны акцёрскі ансамбль. Урэшце, Гран-пры. І спектакль, які абавязкова трэба паглядзець яшчэ раз.

Сёлетні «M.art.кантакт» упрыгожыла спецыяльная праграма. Адбыліся чыткі п’ес «Ціхі шорах адыходзячых крокаў» Дзмітрыя Багаслаўскага (рэжысёр Кацярына Аверкава), «Двое бедных румын, якія размаўляюць па-польску» Дароты Маслоўскай (рэжысёр Шаміль Дыйканбаеў, Кыргызстан), «Вій» Наталлі Варажбіт (рэжысёр Глеб Чарапанаў, Расія). Абмеркаванні праходзілі з гледачамі, якія яшчэ раз засведчылі свой актыўны інтарэс да фестывалю.

Усё, што адбылося падчас сакавіцкай сустрэчы, можна назваць коратка — падзея. ■

ВОЛЬГА БРЫЛОН

Бляск і галеча «Люцыяна Таполі»

Героі Максіма Танка ў rondo-оперы

Не будзе перабольшаннем назваць rondo-оперу «Люцыян Таполя» самай высокай творчай вяршыняй, якую Нацыянальны акадэмічны народны аркестр імя Іосіфа Жыновіча скарыў за сваю больш як 80-гадовую гісторыю. Опера была напісана спецыяльна для калектыву. Напісана паводле аднайменнай паэмы Максіма Танка, на сюжэт з айчыннай гісторыі. Яе аўтарам выступіла Ларыса Сімаковіч, заўсёды апантаная ідэяй беларускага адраджэння.



У дадзеным выпадку слова «адраджэнне» ўжыта свядома, бо сюжэт разгортваецца ў эпоху Рэнесансу. Найцікавае, найскладанейшае музычнае палатно, свайго роду музычны Эверэст, «Люцыян Таполя» быў заваяваны аркестрам імя Жыновіча зусім няпроста. Пісаць, што галоўным рухавіком творчай перамогі стаў Казінец, было б пафасна і банальна, але гэта менавіта так. Калі б не Міхаіл Антонавіч, «Таполя», магчыма, так і не ўбачыў бы святла рампы, — настолькі эмацыйна напаленай была атмасфера, у якой рыхтавалася прэм'ера. І толькі Казінец з яго верай у твор, уменнем згладжваць канфлікты і знаходзіць кампрамісы выратаваў сітуацыю.

Ён ініцыяваў праект, ведаючы, што ў 2012-м будзе адзначацца 100-гадовы юбілей Максіма Танка. Дырыжор вырашыў ажыццявіць творчы эксперымент і заказаць для аркестра буйное сачыненне паводле яго паэзіі. Ідэя знайшла разуменне ў Міністэрстве культуры, там паабяцалі фінансава падтрымаць праект. Пытання, хто будзе пісаць музыку, у Казінца нават не ўзнікала. За два апошнія гады творчага супрацоўніцтва з Ларысай Сімаковіч ён літаральна закахаўся ў яе рэнесансны (зноў-такі!) шматгранны талент.

Ідэя адзначыць юбілей Танка важкай прэм'ерай супала па часе з падрыхтоўкай аркестрам рок-оперы Уладзіміра Мулявіна «Песня пра долю», якую сцэнічна ўвасабляла Ларыса Сімаковіч. Годам раней яна стварыла і паставіла з аркестрам уласны «Апокрыф». Таму прапанова напісаць для аркестра новы твор была заканамерным і жаданым працягам сумеснай працы Казінца і Сімаковіч. Міхаіл Антонавіч даў Ларысе поўную свабоду выбару. Яна спынілася на паэме «Люцыян Таполя».

І зноў — яе ўлюбёная тэма адраджэння духоўнасці і прызначэння Мастака сваімі творамі ўзнімаць людзей да вяршынь высакародных ідэалаў. Падзеі паэмы адбываюцца ў далёкім мінулым. У часы, калі на нашай зямлі *«ўздоўж Віллі і Нёмна»* жыў выдатны народны мастак-разьбяр Люцыян Таполя, царкоўныя каноны лічыліся адзінай формай ідэалогіі. Творчасць Таполі не адпавядала рэлігійным догмам, бо была зямной і шчырай. Пад яго разцом вобразы апосталаў і прарокаў атрымліваліся больш падобнымі *«да сялян смаргонскіх, да вілейскіх лесарубаў, рыбакоў»*. А вось свайго пана ён паказаў у выглядзе Ірада, які *«меў шляхецкі ўбор і хітры твар лісіцы і ў руках бізун, якім батожыў мужыкоў заўсёды»*. Біскуп Сямашка ўгледзеў у драўляных скульптурах Таполі ерась і забараніў яму займацца творчасцю цэлых 10 гадоў. Яны прамінулі для Таполі ў тузе па родных мясцінах. Журба так змяніла яго, што, калі майстар вярнуўся, яго не пазналі нават сябры. Не пазнаў і біскуп Сямашка, які задумаў будаваць новую святыню і даручыў справу Таполі. І той перахітрыў Сямашку. На самай вяршыні пабудаванай вежы Таполя размясціў выразаных ім страшэнных хімер: *«паўставалі здані, рознае страхоцце, розныя звяры з людскім абліччам» — «тыя, што хацелі знішчыць, пагасіць святло ў ягоным сэрцы»*. І калі Сямашка, пачаўшы службу, паглядзеў угору, то на званіцы ўбачыў постаці пачвар. Так адпомсціў майстар за доўгія блуканні і нанесеныя крыўды.

Постаць Таполі, разьбяра па дрэве, — вобраз абсалютнага Мастака, для якога працэс творчасці — адзіна магчымая форма існавання, натуральнае асяроддзе, без якога ён не можа ні жыць, ні дыхаць. Забарона на творчасць азначае духоўную смерць. Таму Люцыян знайшоў у сабе сілы ўступіць у адзінаборства з езуітамі і выйшаў пераможцам з адчайнага паядынку. След Таполі згубіўся, і ніхто не здолеў злавіць яго. Таполя нібы растварыўся недзе сярод людзей і стаў, як Робін Гуд, героем народных легенд і паданняў. Стваральная сіла вялікага мастацтва заўсёды перамагае цемрашальства. Такім быў маральны пасыл паэмы «Люцыян Таполя».

У сюжэце паэмы няма дыялогаў, аповед ідзе ад імя аўтара. Пры тым паэма зусім невялікая па аб'ёме. Сімаковіч «нарасціла» яе ўстаўнымі вершамі, пашырыла вобраз Тэклі, каханай Таполі, — у паэме ён толькі акрэслены. Дзякуючы гэтаму Таполя і Тэкля «загаварылі», і ў сачыненні з'явілася так званая любоўная лінія. Цікавай фарбай, якая ўпрыгожыла музычна-драматургічную тканіну оперы, сталі народныя спевы дзвюх Галашэнніц, якія аплаквалі зніклага Таполю.

А галоўным наваўвядзеннем у лібрэта оперы аказаўся персанаж пад імем Праўда, які адсутнічаў у паэме. Праўда заўсёды па-за межамі сюжэта, які рухаецца нібы па коле — і таму непазбежна зноў і зноў сустракае Праўду. Увядзенне гэтага вобраза канчаткова вырашыла ідэйны змест і форму твора, якому Сімаковіч дала падзагаловак «Rondo-опера». З песні Праўды пачынаецца дзея, і потым пастаянным рэфрэнам яна некалькі разоў нечакана з'яўляецца ў ключавых сцэнах. Падобны мастацкі прыём красамоўна падкрэсліваў аўтарскае крэда кампазітара, якое Сімаковіч выказала тэкстам верша Танка: *«Дарма пра песню пытацца ў глухога, пра сонца — ў сляпога, пра слодыч жыцця — ў нежывога, і праўду шукаць у таго, хто нічога — ані сцяблінкі, ні дрэўца малога — не пасадзіў за свой век на разлогах»...*

З выбарам салістаў не было цяжкасцей. Партыя Таполі прызначалася аўтарам Яну Жанчаку, на Тэклю Сімаковіч параіла запрасіць салістку Опернага тэатра Дыяну Трыфанаву. У ролі Біскупа Міхаіл Антонавіч бачыў Ігара Задарожнага, саліста аркестра. Для выканання ролі Праўды аўтар прапаноўвала кандыдатуры салістак «Госьціцы», але ў рэшце рэшт ёй давялося самой спяваць партыю.

Казінец адразу вызначыў дату прэм'еры і паставіў кампазітару ўмову падрыхтаваць нотны матэрыял да пачатку верасня, калі аркестр выходзіў на працу пасля адпачынку. Ларыса жахнулася: часу амаль не заставалася! Патрабавалася падрыхтаваць прэм'еру оперы ўсяго за два месяцы! Ніводны тэатр у свеце не мае для ўвасаблення задачы падобнага кшталту такіх сціслых тэрмінаў!

Можна ўявіць сабе, з якой інтэнсіўнасцю працавала Сімаковіч, каб не падвесці Казінца! Бо на пачатку верасня аркестр такі атрымаў ноты. Сказаць шчыра, музыканты адразу прынялі «Таполю» ў штыкі. Дык хіба гэта навіна, калі ставяцца нязвыклыя творы? «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете» — такі здзеклівы парафраз сачынілі падчас падрыхтоўкі прэм'еры балета Пракоф'ева «Рамэа і Джульета». А знакамітая «лічылка на адзінаццаць», прыдуманая музыкантамі сімфанічнага аркестра, каб лягчэй было выконваць музыку ў памеры 11/4 на рэпетыцыях новай оперы Рымскага-Корсакава «Снягурка» — «Рим/ский/Кор/са/ков/сов/сем/с у/ма/со/шёл»! Гістарычныя факты красамоўна сведчаць: наватарскія творы няпроста знаходзяць шлях да слухача.

У дадзеным выпадку музыканты аркестра Жыновіча мелі перад сабой незнаёмы матэрыял, напісаны сучаснай музычнай мовай. У многіх сцэнах Сімаковіч ужывала прыёмы стылізацыі. Каб надаць музыцы падабенства да старадаўняга рэнесанснага харавога і інструментальнага гучання, яна скарыстала характарныя мадальныя лады і ўнісонныя манадыйныя спевы, традыцыі якіх паходзяць ад грэгарыянскіх харалаў. Па гучанні яны маглі ўспрымацца як схаластычныя, абстрактныя і неадухоўленыя музычныя канструкцыі, разуменню сэнсу якіх перашкаджала тое, што на стадыі развучвання на рэпетыцыях няма ні салістаў, ні хору. Але галоўнай складанасцю для выканання быў памер, які мяняўся і які трэба было ўвесь час механічна падлічваць, гледзячы на рукі дырыжора. Калі я пацікавілася ў аднаго з музыкантаў аркестра, як ідуць рэпетыцыі «Таполі», пачула ў адказ:

— У зале стаіць тупат ног: усе лічаць памер!

Але Міхаіл Антонавіч не дапускаў у аркестры ніякіх негатыўных абмеркаванняў музыкі Сімаковіч. Казінец адразу ўзяў твор пад крыло, убачыў бясспрэчныя мастацкія вартасці оперы, якія як музычны кіраўнік пастаноўкі павінен быў раскрыць перад аркестрантамі. І ўсё ж на пачатку рэпетыцый супрацоўленне матэрыялу з боку аркестра было адчувальнае.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


Ян Жанчак (Таполя).


Дыяна Трыфанава (Тэкля).

Праца над «Таполяй» ішла паралельна ў дзвюх залах — аркестра імя Жыновіча і капэлы імя Шырмы, з ёй рэпеціраваў хормайстар Дзмітрый Хлявіч. Харавым сцэнам у партытуры «Люцыяна Таполі» была адведзена значная роля. Хор, які ўвасабляў манахаў, шляхту, народ, выступаў такім жа важкім персанажам, як і салісты. Кампазітар хацела, каб артысты хору вывучылі нотны матэрыял на памяць. Задача вельмі складаная. Часу да прэм'еры «Таполі» заставалася мала. Ларыса спешна дапісвала асобныя сцэны і ўносіла змяненні ў напісанае раней. Яна была паглыблена ў працэс стварэння музыкі.

Рабілася зразумелым, што ажыццявіць пастаноўку «Таполі» ў прызначаны тэрмін не атрымаецца. Тады Казінец прыняў рашэнне пасунуць прэм'еру. Адтэрміноўка давала яшчэ два месяцы на падрыхтоўку. Дырыжор працягваў рэпетыцыі з аркестрам і салістамі, а Сімаковіч як рэжысёр тым часам пачала актыўна «ўкараняцца» ў працу харавой капэлы.

Яна па-ранейшаму настойвала, каб нотны матэрыял быў вывучаны харыстамі на памяць, бо, па яе задуме, хор мусіў быць дзейнай асобай і актыўна рухацца па сцэне. Такая практыка існуе ў свеце, але пры неабходным абсталяванні. Перад дырыжорскім пультам усталёўваецца відэакамера, а перад харыстамі — маніторы. Тады яны могуць узаемадзейнічаць. Але ў філармоніі падобная апаратура адсутнічае. Музыка, напісаная Ларысай, наскрозь поліметрычная, і без дырыжорскай падтрымкі яе цяжка выконваць нават салісту. А тут хор, які ў дадатак не можа сачыць за дырыжорам... Задача, якую акрэслівала Сімаковіч, была невыканальнай. Калі хормайстар Дзмітрый Хлявіч сказаў пра гэта Ларысе, яна запярэчыла:

— Не хвалюйцеся, у кожнага ёсць рытмічнае пачуццё!

— Так, але яно ў кожнага сваё! — дасціпна адказаў Хлявіч.

Ларыса імкнулася ўвасобіць заяўлены прынцып «Хор будзе рухаць дзею». Але чым больш яна паглыблялася ў рэпетыцыйны працэс, тым мацнейшае незадавальненне выклікала з боку харыстаў. Усе даўно прачыталі паэму «Люцыян Таполя», але з-за таго, што лібрэта оперы адрознівалася ад тэксту Танка, многія мізансцэны былі артыстам незразумелыя. Менавіта пасля гэтых непаразуменняў Сімаковіч адмовілася займацца рэжысурай «Таполі». Казінцу нічога не заставалася, як прыняць рашэнне аб канцэртным выкананні твора.

У аркестры падрыхтоўка музычнага матэрыялу оперы ішла ў звычайным працоўным рэжыме. Казінец здолеў наладзіць аптымальна зручны графік, дзякуючы чаму рэпетыцыі зрабіліся вельмі прадуктыўнымі. Дырыжор адкрываў усё новыя старонкі музычнай партытуры. Грунтоўная праца давала плён, музыка «Таполі» паступова асэнсоўвалася аркестрантамі, станавілася зразумелай.

Асабліва ўзрушалі сцэны з фальклорнымі галашэннямі. Спевы вакалістак з «Госьціцы» дасягалі такога ўзроўню экзальтацыі, што ўзнікала падабенства з напятай струнай, якая ад лёгкага дакранання ў любую хвіліну можа лопнуць. Дырыжор тонка адчуў абвостраны эмацыйны стан сцэны. У аркестры ў той момант ішло паступовае налажэнне дысанантнага акорда — ён ствараўся з трэмаліруючых гукаў, якія, уступаючы па чарзе, выконвала кожная з цымбальных груп. Казінец прапанаваў надаць акорду яшчэ большы каларыстычны эфект, скарыстаўшы хвалевае crescendo. Аркестр быццам ствараў моцную нарастаючую гукавую варонку, у якую траплялі аўтэнтычныя спевы Галашэнніц. Каштоўная дырыжорская знаходка спарадзіла адну з самых узрушальных старонак оперы.

Пачаліся інтэнсіўныя рэпетыцыі з салістамі. Ігар Задарожны, які толькі што з вялікім поспехам праспяваў з аркестрам сольны канцэрт, нечакана для сябе засвоіў парадыйны вобраз Біскупа. Сімаковіч вырашыла яго партыю арыгінальным чынам: Біскуп не столькі спявае, колькі «падае голас». Яго партыя — гэта выключна санорная фарба. Ён — безаблічны бязмоўны персанаж, які выказваецца гукавымі рэплікамі закрытым ротам, ці папросту мычыць. Дзіўна было назіраць, як Ігар, якога ўспрымаюць выключна як выканаўцу лірычных песень, паўставаў у абліччы напышлівага і грознага Біскупа — душыцеля ўсяго жывога і існага.

Дыяна Трыфанава надзвычай сур'ёзна паставілася да ролі Тэклі. Уся пастановачная група на чале з дырыжорам літаральна закахалася ў гэту абаяльную маладую жанчыну. Ёсць людзі, якія не імкнуцца падабацца, але выклікаюць агульную сімпатыю. Менавіта такой аказалася Дыяна. Спявачка ўразіла прыгажосцю голасу і высокай выканальніцкай культурай. Я звярнула ўвагу на яе выдатную беларускую мову ў спевах і была здзіўлена, даведаўшыся, што Дыяна зусім не размаўляе па-беларуску, бо яны з мужам жылі і вучыліся на Украіне, адкуль і пераехалі ў Мінск нядаўна (Станіслаў Трыфанаў — таксама саліст беларускай оперы). Праца над роляй Тэклі была знаёмствам Дыяны з аркестрам Жыновіча.

Дыяна выканала просьбу Сімаковіч вывучыць матэрыял на памяць і не адмовілася ад гэтага нават тады, калі вырашылі выконваць твор у канцэртным варыянце — з магчымасцю карыстацца на сцэне нотамі. Дыяна ўскладніла сабе задачу, чым уразіла і Казінца, і Сімаковіч — тым больш што партыя Тэклі даволі разгорнутая і ўключае не толькі арыі, але і дуэты з Таполяй, і спевы ў харавых сцэнах. І ўсё гэта вакалістка спявала на памяць, як прызвычаілася ў тэатры. Сваёй абаяльнасцю, асаблівай, уласцівай ёй элегантнасцю і прафесійным майстэрствам яна так упрыгожыла ролю Тэклі, што цяжка


Ларыса Сімаковіч (Праўда).


Ігар Задарожны (Біскуп).

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

было ўявіць лепшую выканаўцу гэтай партыі. Задача Дыяны ўскладнялася яшчэ і тым, што амаль да прэм'еры яна спявала без партнёра, Яна Жанчака.

Ён тады якраз прайшоў у фінал конкурсу «Еўрабачанне», эфір якога павінен быў адбыцца за тыдзень да прэм'еры. Жанчак падпісаў кантракт з БТ, згодна з якім увесь яго перадэфірны тыдзень быў распісаны па гадзінах. Выконваючы ўмовы кантракта, ён не мог прысутнічаць на рэпетыцыях. Але Жанчак запэўніў Казінца, што за астатнія пяць дзён, якія заставаліся да прэм'еры «Таполі» пасля тэлеэфіру, «усё будзе адпаліравана да бляску». Міхаіл Антонавіч успрыняў гэту інфармацыю даволі спакойна. Па-першае, з Янам працавала Ларыса. А па-другое, Казінец за два гады працы з Жанчаком змірыўся з яго манерай экстрэмальна ўводзіцца ў пастаноўкі ў апошні момант. Ян прывык так працаваць, хоць далёка не кожны дырыжор-пастаноўшчык вытрымаў бы такое свавольства. Але Міхаіл Антонавіч усё дараваў Жанчаку за яго бязмерны талент.

Між тым, дзень прэм'еры няўмольна набліжаўся, а па філармоніі прайшоў, карыстаючыся цытатай з Максіма Танка, *«слых, як звон з высокае званіцы, слых, як на вадзе кругі ад камня»*, што ў стваральнікаў «Таполі» праблемы з пастаноўкай, што дзяржзаказ пад пагрозай зрыву. Міхаіл Антонавіч таксама адчуваў сур'ёзнасць сітуацыі, але быў далёкі ад панікі. Наадварот, ён рабіўся ўсё больш упэўненым за вынік, бо цяпер і хор, і аркестр, і салісты былі ім падрыхтаваныя па максімуме. З кожнай рэпетыцыяй раз за разам здымаліся выканальніцкія пытанні: так здымаюцца непатрэбныя напластаванні пад рукой мастака-рэстаўратара — і адкрываецца мастацкі шэдэўр. А тое, што Ларыса Сімаковіч стварыла сапраўдны музычны шэдэўр, было відавочна для многіх, нават для тых, хто папярэдне зусім не прымаў яе твор. Адзін з артыстаў капэлы прызнаўся хормайстру Дзмітрыю Хлявічу:

— Хочаш вер, хочаш не, але я закахаўся ў гэтую музыку!

Дый у аркестры быў іншы настрой, пазітыўны і прыязны.

Ян Жанчак не стаў пераможцам «Еўрафэста», затое пасля эфіру злёг з прастудай яшчэ на два дні. Ён з'явіўся на перадапошні прагон абсалютна хворы, заматаны ў шалік. Сіпеў і хрыпеў, але ж спяваў. Яго нумары аказаліся вельмі эфектнымі, і яны з Дыянай Трыфанавай склалі выдатны дуэт. На другі дзень была прызначана здача спектакля мастацкаму савету філармоніі.

Міхаіл Антонавіч быў стомлены доўгім марафонам, але знешне выглядаў спакойным. Калі члены мастацкай рады занялі свае месцы ў глядзельнай зале, ён няспешна падышоў да пульта, а потым нечакана прайшоў у глыбіню сцэны і звярнуўся да артыстаў капэлы, а потым і аркестра. Сказаў, наколькі важнай і значнай была праца над «Люцыянам Таполяй», і падзякаваў усім за магчымасць супрацоўніцтва. Дырыжор і мастацкі кіраўнік праекта правільна зрабіў, выказаўшы такія словы менавіта перад паказам «Таполі»: гэта быў жэст удзячнасці і момант тонкай псіхалагічнай настройкі. Здавалася, музыканты толькі і чакалі слоў, якія адразу ж разрадзілі абстаноўку і супакоілі ўсіх.

Артысты імгненна злавілі флюіды добразычлівасці, якія паслаў ім маэстра, і прагон прайшоў літаральна на адным дыханні. Паўтары гадзіны праляцелі, як імгненне. І вось ужо гучыць экстатычны фінальны хор з мноства разоў паўторанымі словамі «Люблю цябе, краіна», які раптам пачынае рассыпацца, марнець — і мала-памалу ператвараецца ў бяссільны шэпт, а потым і ўвогуле ў бязгучную дэкламацыю пафаснага лозунга адной толькі мімікай губ… Паступова знікае святло, і Праўда-Сімаковіч спявае свой сакраментальны маналог, які падхопліваецца красамоўным сола флейты. Святло канчаткова згасае, сцэну агортвае змрок, і таму голас флейты гучыць яшчэ больш адзінока і пранізліва. Гэта — тое сапраўднае, што тоіцца пад шырмай гучных лозунгаў, голас кожнага, у кім жывуць сумленне і боль за лёс сваёй краіны і яе народа…

Калі зноў запалілася святло ў зале, было адчувальна, што мы сталі сведкамі нечага вялікага і значнага. Усе прысутныя былі ўсхваляваны пачутым, нават бясстрасны мастацкі кіраўнік філармоніі Юрый Гільдзюк не стрымліваў эмоцый.

Прэм'ера не сабрала столькі гледачоў, колькі хацелася б, але партэр быў запоўнены. Прыйшлі тыя, каму гэта цікава, — элітная, чуйная публіка, якая ацаніла і музыку, і працу пастановачнага калектыву. На мой погляд, на публічнай прэм'еры не было таго напалу, асаблівай эмацыянальнай прыўзнятасці, якая панавала падчас здачы. Гэта заканамерна, бо ніколі не бывае двух аднолькавых паказаў. Тым не менш публіка прыняла «Люцыяна Таполю». Нельга было не захапіцца маштабам вялікай працы, нельга было не адгукнуцца на музыку — можа, і складаную, але вельмі глыбокую і ўражальную. Нельга было не ацаніць майстэрства салістаў, аркестра, хору. Гледачы адказалі артыстам шчырымі апладысментамі.

Каб прэм'ера адбылася, спатрэбіліся намаганні многіх асоб. Кампазітара, салістаў, артыстаў харавой капэлы і аркестра. Магчыма, найперш Міхаіла Казінца. Ён, як кажуць, спаў і бачыў «Люцыяна Таполю» на сцэне. Даў гэтаму твору жыццё, адкрыў яго для ўсіх, нястомна працуючы тры з паловай месяцы. Думаецца, зусім невыпадкова, падводзячы вынікі музычнага жыцця краіны, крытыка назвала прэм'еру rondo-оперы «Люцыян Таполя» самай яркай падзеяй года. ■

Мастак як тонкі інструмент

Вольга Сазыкіна пра крыніцы аўтарскай сутнасці, сляды і шыфры



АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Калі б я пачала пісаць гісторыю беларускага мастацтва, то ўвяла б адмысловы тэрмін — «расколіна». Людзі, якія апынуліся на іншым яе беразе (у 2000-х), лічаць, што да іх тут «трава не расла». І ўсё пачынаюць спачатку — з нуля. Вольга Сазыкіна — з творцаў, якія лучаць абодва берагі: яна маркіруе пэўны ўзровень. Творчы дыяпазон мастачкі сапраўды ўражальны. Праца на шклозаводзе «Нёман» навучыла яе дзейнічаць і па-дызайнерску, і па-мастакоўску. Прыехаўшы ў Мінск, Сазыкіна стварыла некалькі манументальных работ (магазін «Шкло, кераміка, фарфор», фітааптэка ў Траецкім прадмесці, дзіцячы сад у мікраранёне), пэўны час актыўна займалася жывапісам і графікай, удзельнічала ў андэграўндных праектах, а пасля і ў легендарных выставах, такіх як «Форма», «6+6». Атрымаўшы стыпендыю ў Швейцарыі, увасобіла «Дзённік дыхання...» (1997), які стаў вызначальным для далейшай творчасці. Пастуова мастачка адкрыла для сябе патэнцыял пісьма, паперы. Працуе з прарослым зернем. З канцэптамі памяці і следу. Аб’екты з паперы і шкла парадаксальна падобныя паміж сабой: у абодвух выпадках даследуюцца адзнакі прысутнасці іншых сфер і матэрыялаў, разнастайныя ўзаемадзеянні. Урэшце, яна сцвярджае, што само жыццё ёсць рэчыва для канцэптуальнага мастацтва.

Майстэрню вы атрымалі нядаўна і толькі асвойваеце гэту прастору. У ёй засталося тое-сёе ад мінулага гаспадара. Але ваша прысутнасць таксама адчувальная — праз размяшчэнне прадметаў, праз творы...

— Тэма «мастак і майстэрня» вельмі глыбокая: форма ў форме ў форме. Пэўная абалонка, адна з абалонак, якую мае творчы чалавек. Нейкі слой, што мастака пакрывае, дзе збіраецца яго акумуляваная жыццёвая энергія, якая пасля «прарастае» зялёнай травой (як у канцэпцыі аднаго майго праекта). Я маю на ўвазе такі асаблівы творчы матэрыял. У выніку падобных лабараторных доследаў у мяне нешта атрымліваецца... Мая лабараторыя паўсюль. Я сябе папракала, што ў жылой прасторы ў мяне няма парадку. А пасля пераканалася, што нават у маіх сяброў-мастакоў за мяжой, дзе лёгка дамагчыся чыстых інтэр’ераў, вонкавага парадку таксама не назіраецца. Саша Родзін — яркі прыклад гэтага: у яго проста «культурныя слаі» ў майстэрні. Сёння я стала любіць гэту рысу ў сабе. Не жадаю ніякага фармальнага мінімалізму, таму што для творчага чалавека ўсё — лабараторыя. Нават кухня, бо і ў ежы ён заўсёды выкарыстоўвае масу спецыфічных інгрэдыентаў і іх спалучэнняў. Вопратка нясе вялікі патэнцыял: мастакі, як правіла, прыдумваюць сабе ўнікальны стыль. Не калготкі са шпількамі носяць, а трохслаёвыя, шматслаёвыя адзежыны — адну зняў, нечым іншым замяніў. Тое наша мода — і гэта на тэму «маёй майстэрні», што і з’яўляецца тым самым гумусам, на якім

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



Экзістэнцыя.
Інсталяцыя. 2001.



Андрэй Вараб'ёў, Артур Клінаў, Вольга Сазыкіна.
Тайная вячэра. Зеляніна прэ. Інсталяцыя. 2011.



Дыялог.
Інсталяцыя. 1998.



Шведскі стол.
Інсталяцыя. 2011.

усё гадуецца. Акумулюеш звонку ў свой кокан майстэрні, а далей гэты кокан прарастае чароўнымі кветкамі. Можа, у некага па-іншаму, але менавіта майстэрня і ёсць крыніца маёй аўтарскай адметнасці.

Ці ёсць у майстэрні пэўныя зоны? Маю на ўвазе не месцы для прыёму гасцей ці адпачынку, а менавіта зоны для розных праектаў.

— Варштат з упрыгажэннямі-абярэгамі з бясколернага і каляровага шкла з металам, якімі я зараз займаюся, — асобная зона. Кожную гэтую рэч робіш так, каб яна пачала існаваць як маленькі аб'ект. Мела ўласную канцэпцыю. І далёка не ўсім мае рэчы падыходзяць. Але часта кладуцца ў «дзясятку». Для такой працы патрэбна месца — у філасофскім паняцці гэтага слова. Важна, дзе знаходзіцца крыніца святла, як рухаецца



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

паветра, куды сыходзяць выпарэнні кіслот. Што ляжыць каля адной рукі, што пад іншай. Гукавы фон часам важны. Тады ўключаю прыёмнік, і ён шчыруе паўночы — замыкае прастору. І ты адчуваеш сябе ці то нейкім дысідэнтам, ці спеваком на каталіцкіх хорах: сядзіш, працуеш, і больш нічога не існуе. Ёсць рэчы, што патрабуюць цішыні: жывапіс пад музыку не пішу. Для яго таксама ёсць дакладна выверанае месца ў прасторы майстэрні. Толькі там стаіць мальберт. Гэта кропка святла. Яна як быццам гук нараджае. Ёсць нешта от гатычнага сабора. Гэта тэма Дабравесця.

Майстэрня для мяне яшчэ гавань — да вандроўкі і пасля яе.

А вось тут, бачыце, столік для гарбаты. Для цырымоній. Тут, адна ці з гасцямі, п'ю зялёны чай. Кітайскі Оўлунг. Гэта рытуал. Ствараецца асаблівы стан, кірунак, гарманізацыя. Ёсць куток з працоўным сталом: за ім сяджу і пішу тэксты. А ёсць паліцы з аўтарскім шклом і стол для брутальнага рамяства. Тут я клею і раблю гіпсавыя адліўкі.

Шкло як матэрыял — яго асаблівасці, уласцівасці — паўплывала на працу з іншымі праектамі?

— Калі працавала на заводзе, была магчымасць рэалізоўваць праекты творчыя і адначасова — развіваць дызайнерскае мысленне, бо праектавалася прадукцыя масавая. Былі і тэхнічныя рады, і мастацкія, на якіх ты то дызайнер, то мастак. Маю тры патэнты на новыя тэхналогіі ў шкляной вытворчасці. Гэта быў вельмі цікавы і творча прадуктыўны час. 1980-я. Тады на заводах СССР працавала шмат моладзі, выпускнікоў Мухінскага і Строганаўскага мастацкіх вучылішчаў. Мы штогод сустракаліся на мастацкіх радах у розных рэспубліках.



Сябравалі і актыўна ліставаліся. Ездзілі ў госці і былі вельмі ўважлівымі да творчасці адно аднаго і да новых адкрыццяў. Пасля перабудовы нямногім заводам удалося выжыць. І мастакі-шкляры заняліся жывапісам, графікай, дрэвам, металам. Ці проста сышлі ў адміністраванне.

Валоданне на практыцы пэўным рамяством — вельмі важная рэч: паглыбляючыся ў сутнасць любога матэрыялу, пачынаеш разумець яго прыроду і закладзеныя ў ім магчымасці. І гэты досвед застаецца ў табе. Таму мне не складана было працаваць з лямцам, з ручной паперай, графічнымі тэхнікамі, жывапісам…

У актуальным мастацтве займалася лістом як аб'ектам, запісам подыху, тэкстам — гэта агульная тэма. Карцінкі з часопісаў, прарошчванне зярнятак — тут ёсць і рамяство, і філасофія. Магчымасці відэа-арту неверагодныя: можна хутка, сцісла, мінімальнымі сродкамі сфармуляваць і данесці сваю канцэпцыю. У кожным выпадку працы з рознымі матэрыяламі развіваецца свой унікальны метад.

Нават у падзеле на секцыі нашага Саюза мастакоў закладзена, што творца звычайна працуе ў адным відзе мастацтва, а часта нават і ў адной тэме… Што прымушае пераходзіць межы?

— Такое «аўтысцкае», у пазітыўным сэнсе слова, паглыбленне ў адну тэму — рэч някепская, таму што гэта дае магчымасць дамагчыся адмысловай якасці твора. Мне ж цікавы працэс даследавання, дзе можна параўноўваць, суадносіць. Пашыраць далягляды. У замкнёнай прасторы мне цесна.

Што выклікала з'яўленне вашых праектаў: успаміны, рэчы, ідэі?

— Жывапіс можа быць работай «у стол»: жывеш і рэфлексуеш на нейкія тэмы. Так у мяне было на пэўным этапе. Адпрацоўка падсвядомасці. Потым важна зрабіць перапынак. А потым — пачынаць спачатку. І ўжо рабіць па-іншаму. Сфера глыбока духоўнага, сакральнага. Я вельмі паважліва стаўлюся да гэтага віду творчасці, бо ведаю, што гэта ідэнтычнасць, «Я»-вобраз, карціна Свету. Што тычыцца праектаў, то, як правіла, іх тэма агучваецца куратарам. Яна часцей за ўсё злабадзённая, ляжыць у плоскасці нейкіх псіхалагічных ці сацыялагічных даследаванняў, геапалітычных праблем. Проста так наўрад ці станеш працаваць над канцэптуальным праектам. Хоць бывае і такое. Калі прыходзіць ідэя, я яе запісваю. Пасля знаходжу. А без канкрэтнай мэты рабіць відэа я не стану, таму што патрэбна якасная апаратура. Буду ім займацца, толькі калі з'явіцца пэўная падстава. Напрыклад, праект, і можна будзе атрымаць нейкія сродкі (бо такога кшталту задумы патрабуюць даволі шмат грошай на рэалізацыю). У рамках праекта знаходзіш сваю нішу. Часам даволі цяжка адшукаць нешта блізкае ўласным эстэтычным прынцыпам. Тады вырашаеш свой «праект у праекце».

Іншая справа, што прастоі ў творчасці непажаданыя. Няма праектаў — займаешся нечым іншым. Цудоўна, калі з'яўляецца магчымасць паехаць на шклозавод і выканаць там аўтарскую працу. Ці на падыходзе якая-небудзь групавая выстава з цікавай тэмай. Ёсць запыты на абярэгі. І ўсё — паміж выкладаннем. А гэта, варта адзначыць, рэч няпростая. Нейкі час я вельмі захаплялася педагогікай, знаходзіла ў ёй шмат творчага патэнцыялу. Нядаўна пераглядала свой паслужны спіс і заўважыла, што ў мяне заўсёды былі аўтарскія курсы. Ніколі не працавала па існуючай праграме, калі і даводзілася, то нешта свае ўстаўляла. Цікава выкладаць таму, што прапануеш задачу, а потым атрымліваеш шмат варыянтаў рашэння. І мяне гэта прыводзіла ў захапленне, бо адчувала адвачовы плён і магчымасці канцэптуальнасці: прапануеш тэму і бачыш, як яе па-рознаму развіваюць. Гэта можа быць нават і тэмай нейкага праекта. Адзін такі я рабіла — з лістамі, з разнамоўнымі студэнтамі Інстытута Гётэ ў Брэмене: яны мне напісалі тэксты на матчынай мове (памятаю, як адзін афрыканец спалохаўся: у яго народа не было пісьменнасці). Я з гэтага складала такія вялікія абрусы на сталы.

Многія вашы праекты вельмі асабістыя. Што вы адчувалі, калі выносілі ўласныя лісты на ўсеагульны агляд?

— Так, два праекты былі заснаваны на асабістай перапісцы. У той час я адчувала патрэбу ў гэтым, але не думаю, што нехта ўчытваўся ў лісты, толькі для мяне яны былі важнымі.

Для прачытання канцэпцыі было істотным, што гэта рэчы асабістыя, інтымныя.

— Але тое не была любоўная перапіска — проста ліставанне двух людзей на працягу дваццаці гадоў: гісторыі, часам апісанне нейкіх звыклых пабытовых сітуацый. Атрымалася тканіна жыцця, сатканы з лістоў абрус, які засведчыў пэўныя сувязі паміж людзьмі.

Лісты пайшлі як расходны матэрыял? Іх ужо нельга прачытаць?

— Не, усе захаваліся. А вось другі праект — «Адзінка персанальнага вымярэння», там сапраўды я ўсё страціла, нават часам шкада. Цяпер выхопліваю нейкі фрагмент і згадваю,







ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

хто і што мне пісаў. Там была такая тканіна, бурымэ з тэкстаў. Я знаходзілася на стыпендыі ў Швейцарыі, тады нямецкую мову не вельмі добра ведала, жыла на дачы ў правінцыі, дастаткова адасоблена. Размаўляць не было з кім. І там у мяне нарадзілася тэма — «Дзённік дыхання, ці Міміка лёгкіх»: я запісвала рытмы дыхання. Такі глыбока медытатыўны стан — унутранай цішыні. Адначасова з'явілася патрэба ў камунікацыі, і я пісала па два-тры лісты ў дзень. Можна было весці дзённік, але цікавейшым падалося непасрэдна звяртацца да нейкіх людзей. Пасля высветліла, што ніхто мае лісты не выкінуў. Уяўляеш, колькі ўсяго сабралася. Адтуль і з'явілася ідэя работы з лістом — як з матэрыялам, і я на гэтую тэму зрабіла два праекты.

«Аўтабіяграфічныя паверхні» — гэта сляды, знакі асабістага жыцця?

— Гэта праца з ручной паперай: калі варыцца папяровая пульпа, у яе можна нешта дадаваць. Пасля трэба чэрпаць яе на сетку і пераводзіць у паперу для аркушаў. У праекце быў апісаны склад гэтай паперы, і згадваліся такія субстанцыі, як балканскія землі, валасы (мае і Людмілы Русавай), штосьці з матэрыяльнай сферы, штосьці з духоўнай: сны, вясновае чарніла, фрагменты памяці, казінае малако, пух з падушкі, на якой я сплю. Усё, што існуе вакол нас, што жывое і дыхае… Словы цяжка падбіраюцца, зрабіла праект — і праехалі… Бліжэй тое, чым жыву цяпер. Я стараюся жыць у бягучы момант. Памяць — жывая субстанцыя і можа забіраць моц. З гэтым трэба асцярожна. Хай яна сыходзіць у гістарычны пласт. Калі нехта ёю займаецца і гэта яму патрэбна — выдатна, але мастак павінен рухацца ўперад.

У такім разе, што падаецца важным сёння?

— Мастацтвам можна назваць здольнасць пражыць сваё жыццё як творца. Важна тое, як жывеш. Наколькі думаеш пра душу, як паводзіш сябе ў прыродзе, як ставішся да Зямлі. За што і за каго бярэш адказнасць. У кожнага свая эстэтыка. З усяго гэтага таксама складаецца мастак. Карацей — як прылада, мастак павінен быць добра заточаны. Тады любая тэма, з якой жывеш у дадзены момант, атрымлівае глыбокі сэнс. А твор — гэта не проста рэфлексія, эмоцыя, якую выклаў на палатне і атрымаў палёгку. Добра падняцца на пару прыступак вышэй. Тады і гледачы іншыя. Гэта ўвогуле задача мастака. Калі зробіш са свайго жыцця мастацтва — па-сапраўднаму станеш майстрам.

Якія тэмы найбольш цікавілі і цікавяць у мастацтве?

— Тэма руху паветраных мас. Тэма следу: па слядах можна шмат прачытаць — як на снезе. Гэта, вядома метафара. Сённяшні дзень, мінулае, будучыня, паралельныя Сусветы — усё пакідае свой след. Сляды пераблытаны. Сусвет зашыфраваны. Вучу тую загадкавую мову. Гэта магчыма рабіць і з дапамогай логікі, і інтуітыўна. Напрыклад, мастакі XX стагоддзя, перажыўшы цяжкі траўматычны досвед свайго часу, закадзіравалі ўласныя духоўныя вандроўкі. Вынайшлі разнастайныя шыфры і коды. Маю на ўвазе візуальную мову. І кожны з мастакоў апавядае пра сябе. Чытаць жыццё мне цікава. ■



Каложа.
Архітэктурны помнік XII стагоддзя.
Алей. 1969.

НАТАЛЛЯ СЯЛІЦКАЯ

Эпіка і лірыка

Стагоддзе Віталя Цвіркі

Выстава «Дыханне Сусвету» ў Нацыянальным мастацкім музеі прысвячалася 100-годдзю з дня нараджэння Віталя Цвіркі. Асноўную частку экспазіцыі склалі жывапісныя карціны і акварэлі з фондаў музея. Было паказана 78 твораў, з іх 6 — з прыватных калекцый. Дэманстраваліся і акварэльныя работы — у малой зале іх змясцілася 28. Абраныя арганізатарамі для паказу жамчужыны жывапісу майстра найлепш адлюстроўваюць асноўныя этапы яго творчасці.

Нацюрморт з люстэркам.
Кардон, тэмпера. 1982.

Гракі прыляцелі. Вясна.
ДСП, тэмпера. 1975.

Пра жыццё і дзейнасць Віталя Цвіркі напісана нямала. Аднак ён — той унікальны мастак, разважаць пра якога можна бясконца. Для ўважлівага даследніка ў яго біяграфіі, ва ўспамінах шматлікіх вучняў, сяброў ці сваякоў, непасрэдна пры аналізе твораў штораз адкрываецца нешта новае, яшчэ адна грань складанай, вытканай з таленту, запалу, унутранага драматызму і моцнай пазітыўнай энергетыкі асобы.

Нельга да канца зразумець, што нараджае талент і дае яму магчымасць загучаць у поўную сілу. Віталю Канстанцінавічу было наканавана стаць геніяльным мастаком, здольным пранікаць у таямніцы прыроды. У айчынным выяўленчым мастацтве творчасць Цвіркі падзяліла існаванне жанру пейзажа на тое, што было да і пасля яго. Мастак адкрыў яркую, кантрасную, экспрэсіўную прыгажосць родных абшараў, ён лічыцца наватарам у стварэнні адмысловага тыпу жывапісна-эпічнага і лірыка-гераічнага пейзажа, датуль не распрацаванага ў беларускім мастацтве.

Віталь Цвірка нарадзіўся 1(14) лютага 1913 года ў вёсцы Радзеева (цяпер Гомельская вобласць) у сям'і сельскіх настаўнікаў. Ён увабраў творчую атмасферу, што панавала ў іх хаце, дзе была добрая бібліятэка, а сцэны ўпрыгожвалі рэпрадукцыі твораў Пярова, Рэпіна, Крамскога (бацька захапляўся мастацтвам). З часам хлопчык і сам пачаў маляваць, пісаў мноства маленькіх эцюдаў... Мастак і мастацтвазнавец Людміла Налівайка, якая была асабіста знаёмая з Віталём Цвіркам, адзначае ў сваім артыкуле: «Месца нараджэння майстра — Гомельшчына — можа многае патлумачыць у фармаванні першых эстэтычных памкненняў будучага мастака: бязмежныя абшары, ледзь падкрэсленыя на гарызонце цёмна-сіняй стужкай лясоў, такое высокае неба са светлымі аблокамі, вясковыя вуліцы з жывапіснымі хаткамі, побач з якімі высяцца вялізныя бярозы, ліпы, таполі, што перажылі не адно пакаленне гаспадароў утульных сядзіб...»





Цвірку шанцавала на мастакоў-педагогаў. Яшчэ ў школе ён браў прыватныя ўрокі ў Міхася Станюты і Анатоля Тычыны. Віталь з задавальненнем гутарыў з сябрам сям'і Кандратам Атраховічам (Крапівой), які быў частым госцем у іх хаце. Пасля Цвірка ўспамінаў: «Кандрат Кандратавіч значна паглыбіў мае пазнанні ў малюнку. Хоць мала хто ведае, што ён валодаў выдатным дарункам мастака. Крапіву я лічу адным з першых сваіх настаўнікаў у мастацтве...»

Пасля заканчэння школы Цвірка працягнуў адукацыю ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1929—1932). Яму пашчасціла займацца ў вядомых беларускіх творцаў — Івана Ахрэмчыка, Льва Лейтмана, Вячаслава Руцая, Уладзіміра Хрусталёва, Фёдара Фогта, Міхаіла Эндэ. Ужо тады ў яго сфармавалася цвёрдая пазіцыя, паводле якой ён імкнуўся (і потым вучыў гэтаму сваіх студэнтаў) ніколі не пісаць «пад кальку», а выяўляць шматстайнасць навакольнага свету скрозь прызму ўласнай душы.

Вярнуўшыся ў Мінск, Цвірка выкладаў малюнак і чарчэнне, быў абраны (1933) членам аргкамітэта Саюза мастакоў СССР. У 1935 годзе паступіў у Маскоўскі дзяржаўны мастацкі інстытут, дзе вучыўся ў знакамітых рускіх пейзажыстаў Сяргея Герасімава, Георгія Ражскага, Пятра Пакаржэўскага, Барыса Іагансона, Аляксандра Дайнэкі, Ігара Грабара. На ўсё жыццё ён запомніў словы прафесара Пятра Пакаржэўскага: «На пейзаж я гляджу як на крыніцу жывой сувязі з прыродай, успрымаю яго як музыку, як паэзію». Шмат паўплываў на яго і Сяргей Герасімаў, які прывіваў студэнтам зацятую працавітасць, імкненне да цэласнасці, выразнасці, прастаты.

Жанр пейзажа Цвірка абраў яшчэ падчас вучобы. У Самаркандзе, куды ў 1942 годзе быў эвакуяваны Маскоўскі дзяржаўны мастацкі інстытут, ён стварыў цыкл эцюдаў, аднак сярод карцін, напісаных у 1940—1950-я гады, ёсць і сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі. Гэта дыпломная праца «Першы арышт І.В.Сталіна» (1942), якую Віталь Канстанцінавіч з поспехам абараніў у Самаркандзе, буйнамаштабныя кампазіцыі на гістарычныя сюжэты — такія як «Няскораныя» (1947), «Паўстанне рыбакоў на возеры Нарач» (1957). Аднак гэты зварот да шматфігурных палотнаў на гісторыка-рэвалюцыйную тэму быў недаўгачасным.

У 1944-м Віталь Канстанцінавіч стаў членам Маскоўскага аддзялення Саюза мастакоў СССР. У гэтым жа годзе ён вярнуўся ў беларускую сталіцу, дзе практычна адразу атрымаў буйную замову на стварэнне серыі мемарыяльных гарадскіх пейзажаў, звязаных з ваеннымі падзеямі, а таксама партрэтаў удзельнікаў партызанскага руху для Дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Аднак пейзаж заставаўся жанрам, у якім найпаўней раскрываліся лепшыя бакі таленту Віталя Цвіркі. Не выключана, што на выбар паўплывала і тое, што ён вярнуўся на радзіму яшчэ да канца вайны. Мінск ляжаў у руінах, вакол панаваў хаос. Убачанае пакінула глыбокі след у душы і памяці мастака: «Хацелася выпісаць кожнае дрэва, кожны кусцік, раўчук, масток, таму што ўсё гэта для мяне сімвалізавала вяртанне на родную зямлю. Пейзаж быў адваяваным багаццем», — згадваў ён пазней.

Эцюдам 1940-х—пачатку 1950-х гадоў яшчэ не быў уласцівы той непаўторны аўтарскі почырк, які праз дзесяцігоддзе стане неадлучным ад яго твораў. Аднак у такіх карцінах, як «Сакавік», «Сакавік. Халодны дзень» (абедзве 1947), ужо ўгадваўся будучы вялікі пейзажыст. Гэтыя творы вылучаюцца пачуццём колеру, свабодай жывапіснай мовы. Мастак беспамылкова перадаў ледзь улоўныя пераходныя станы прыроды, напоўніўшы змест непасрэдным лірычным перажываннем.


Адліга. Акварэль. 1975.

Мастацтвазнавец Ірына Назімава так характарызуе гэтыя карціны: «Экспрэсія мазка нагадвае эцюды самаркандскай серыі, аднак іх гарачы каларыт змяняецца на прыглушаную гаму, найболей адпаведную скупому сонцу Беларусі... Сціплыя сельскія матывы пад пэндзлем мастака пачынаюць гучаць, як струны яго душы».

У складаны гістарычны перыяд з 1948-га па 1953 год праўдзівая моц таленту мастака засталася незапатрабаванай. Аднак як яркі, адораны, энергічны чалавек, Віталь Канстанцінавіч кампенсаваў пэўную «заціснутасць» у творчасці выкладчыцкай дзейнасцю: навучаў студэнтаў малюнку, жывапісу і кампазіцыі ў Мінскім мастацкім вучылішчы, у 1956—1963 гадах загадваў кафедрай жывапісу ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце. У 1958 яму было прысвоена навуковае званне дацэнта, і ён стаў рэктарам Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута.

Адважны наватар з актыўнай пазіцыяй у жыцці і творчасці, Цвірка імкнуўся да дасканаласці ва ўсім. У выкладчыцкай рабоце ён выкарыстоўваў уласныя метады, для яго было прынцыпова важным падтрымліваць непасрэдную сувязь са студэнтамі. Народны мастак Беларусі Леанід Шчамялёў з удзячнасцю згадваў, што менавіта Віталь Канстанцінавіч падтрымаў яго ў няпростых пошуках уласнага мастацкага «я» ў студэнцкія гады. Пра знакамітыя пленэры, на якія Цвірка часта выязджаў са студэнтамі, у мастацкім асяроддзі дагэтуль ходзяць легенды... Усвядомлена ці не, Цвірка ішоў за традыцыяй старых майстроў, калі настаўнік працаваў побач са сваімі падапечнымі і тыя маглі непасрэдна назіраць за працэсам стварэння шэдэўра. Ён вучыў, што нельга бяздушна пісаць прыроду, важна адчуць унутры сябе імпульс, запаліць іскру, прасякнуцца глыбіннай мудрасцю законаў гармоніі, па якіх існуе ўсё жывое на зямлі, і самому стаць часткай гэтага: «Толькі сам-насам з прыродай можна пачуць яе сэрца».

Бліжэй да сярэдзіны 1950-х гадоў, калі майстру было за сорак, у яго пачаўся творчы ўздым. Шмат у чым гэта было абумоўлена агульнымі зменамі, якія адбыліся ў грамадскай і мастацкай сферах жыцця краіны. Адным з першых пейзажаў, паваротных у яго творчым лёсе, можна назваць карціну «Каля млына» (1954), напісаную на Стаўбцоўшчыне. З гэтага часу талент мастака загучаў у поўную сілу. Ён быў назначаны сакратаром праўлення Саюза мастакоў СССР (1961—1967), а з 1962-га па 1963 год узначальваў Саюз мастакоў БССР.

Прынцыпам працы Цвіркі быў пастаянны пошук новых вобразных матываў і іх арыгінальных кампазіцыйных вырашэнняў. На прыродзе пісаў вельмі хутка — хапала аднаго-двух сеансаў. Умеў улавіць у кожным матыве тое галоўнае, што складае яго сутнасць.

У канцы 1950-х—пачатку 1960-х гадоў для мастацкай мовы станковага жывапісу сталі характэрнымі лаканізм, экспрэсіўнасць, вострыя лінейныя рытмы, каларыстычная стрыманасць з яркімі каляровымі акцэнтамі — сродкі выразнасці, уласцівыя манументальнаму мастацтву. Гэта было звязана з так званым суровым стылем, які прыйшоў на змену пафаснаму мастацтву сталінскай эпохі. У жанры пейзажа такія тэндэнцыі выявіліся ў стварэнні палотнаў эпічнага гучання, абагульненых выяў-знакаў роднай зямлі. У карцінах гэтага перыяду «Лагойскі сказ» (1960), «Мая Радзіма» (1960), «На возеры Свір» (1962), «Нёман» (1962), «Сказ пра Палессе» (1964—1965) і «Браслаў» (1966) (абедзве з серыі «На зямлі беларускай») Цвірка імкнуўся дакладна выявіць тыповыя прыкметы беларускай прыроды, у яркай жывапіснай форме ўвасобіць прыгажосць абшараў роднай зямлі, захаваць яе рамантычны вобраз.

У 1963 годзе яму было прысвоена званне «Народны мастак БССР», а ў 1967 Віталь Цвірка стаў лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі БССР. Аднак мастак даволі хутка адышоў ад захаплення суровым стылем. У яго выпрацаваўся своеасаблівы метад пісьма: нягледзячы на экспрэсіўны мазок, пейзажы Цвіркі станавіліся ўсё больш рэалістычнымі. Пры гэтым майстар лічыў, што «важна захоўваць такі погляд на прыроду, каб пейзаж пазнаваўся менавіта як беларускі, які не зблытаеш ні з якім іншым». Ён ствараў пейзажы-паданні, што сталі класікай беларускага жывапісу — «Браслаў» (1966), «Пяскі» (1966), «Стоўбцы» (1968) «Ганча — зямля партызанская» (1969), «Каложа» (1969), «Заслаўе» (1974), «Сакавіцкае сонца» (1982). У творах Цвіркі амаль заўсёды адсутнічалі вонкавыя прыкметы часу. Пры гэтым сам вобразны лад яго карцін, арыгінальнасць кампазіцыйных рашэнняў, энергічны лінейны рытм, магутны каларыт, экспрэсіўны мазок адпавядалі духу эпохі. У лепшых работах майстра заўсёды адчуваецца свая нязменная тэма і свой лейтматыў.

Віталя Цвірку прынята лічыць мастаком-рэалістам, што атрымаў прафесійную загартоўку ў традыцыях рускай рэалістычнай школы другой паловы XIX стагоддзя. Аднак ужо ў сталым перыядзе сваёй творчасці ён дасягнуў такой свабоды мастацкай мовы для выражэння ўласных эмоцый і ўражанняў ад убачанага, што часам у яго палотнах адчуваецца тонкае балансаванне паміж маляўнічасцю і фармалізмам («Родны край», 1968; «Ганча — зямля партызанская», 1969; «Ружовы дзень», 1982; «Нацюрморт з Распяццем», 1983). У сённяшніх рэаліях патэнцыял мастака раскрыўся б, верагодна, у фармальным мастацтве. Але паводле прыроды таленту першасным імпульсам у стварэнні карціны заставалася б рэальная выява.

З 1980-х гадоў Цвірка захапіўся жанрам нацюрморта, які значна ўзбагаціў яго эксперыментальную творчасць. Такую


Браслаў. З серыі «На зямлі беларускай». Алей. 1966.



Ганча — зямля партызанская. ДСП, алей. 1969.

характарыстыку гэтага перыяду можна нярэдка сустрэць у даследчыкаў. Аднак падобнае вызначэнне не да канца раскрывае сутнасць. Справа ў тым, што пры ўсёй вонкавай прыхільнасці лёсу ў жыцці Цвіркі былі і драматычныя моманты. Аднак ён ніколі не пераносіў смутак свайго сэрца на палатно: яго пейзажы заўсёды аптымістычныя. У краявідах ён чэрпаў радасць, лёгкасць, прырода гарманізавала яго адносіны з навакольным светам, а мастацтва было святам, сапраўднай імпрэзай. Ці не адзіным прыкладам уплыву жыццёвай трагедыі на яго творчасць можна назваць смерць жонкі. Па ўспамінах дачкі Таццяны, гэта прыгожая, эфектная жанчына была сапраўднай музай для мастака, яна іграла на фартэпіяна, валодала рэдкім голасам — мецца-сапрана. Паводле мастацтвазнаўца Барыса Крэпака, менавіта пасля яе адыходу Цвірка захапіўся нацюрмортамі: яны сталі для яго сцвярджэннем жыцця ва ўсёй яго паўнаце.

Выкарыстоўваючы простыя прадметы (галоўным чынам тыя, што былі ў майстэрні), ён здолеў надаць іх выявам рысы манументальнасці, велічнасці, важкасці («Нацюрморт з вазай. Восеньскі матыў», «Нацюрморт з люстэркам», «Нацюрморт з нарцысамі», «Нацюрморт з хлебам», «Нацюрморт з Распяццем»). Гэта своеасаблівае ўвасабленне паэзіі штодзённасці, напаўненне жывым дыханнем усяго, што атачае чалавека.

Майстар у роўнай ступені валодаў рознымі мастацкімі тэхнікамі: акварэллю, тэмперным, алейным жывапісам. Перавагу ён аддаваў апошняму. Аднак яго акварэльныя эцюды заслугоўваюць асобнага разгляду: прырода гэтага матэрыялу была сугучная творчаму тэмпераменту. Акварэльныя пейзажы вылучаюцца незвычайнай свабодай валодання тэхнікай. У такіх акварэлях мастака, як «Позняя восень», «Адліга», «Лагойшчына», «Першая зяляніна», «Царква ў Заслаўі», адчуваецца адмысловы стан паветранага асяроддзя.

Нярэдка майстар выкарыстоўваў акварэль для стварэння зімовых пейзажаў. Некранутая беласць паперы прасвечвае скрозь празрысты пласт вадзяных фарбаў у карціне «Касцёл у Ракаве». У гэтай працы Цвірка праз лёгкія размыўкі і тонкія колеравыя нюансы дамогся эфекту пераліваў святла на паверхні снегу.

Майстар пакінуў гэты свет на восемдзесят першым годзе жыцця. Пахаваны на Усходніх могілках у Мінску. Сваёй творчасцю ён зрабіў вялікі ўнёсак у тую традыцыю, паводле якой працягвае развівацца беларускі пейзажны жывапіс.

Выхаваў цэлую плеяду вучняў, але сцвярджаў: «Маімі сапраўднымі паслядоўнікамі з'яўляюцца тыя мастакі, якія вучыліся ў мяне, але іх творы зусім не падобныя на мае. Гэта Леанід Шчамялёў, Дзмітрый Алейнік, Барыс Аракчэеў, Мікалай Казакевіч, Георгій Паплаўскі, Іван Рэй і многія іншыя».

Па ўспамінах сучаснікаў, творца да канца заставаўся адкрытым, няхітрым чалавекам. Заўжды казаў тое, што думаў, магчыма, не заўсёды сабе на карысць. Па словах дачкі мастака, «быў чалавекам вясны, сонца. Заўсёды ў добрым настроі, валодаў выдатным пачуццём гумару».

Шчыры і прамяністы. Напэўна, тое ж можна сказаць і пра яго творы. Яны простыя для разумення. Багаты каларыт, немудрагелістыя, на першы погляд, звычныя з дзяцінства прыродныя матывы. Але ў той жа час у іх крыецца глыбінная сутнасць беларускага менталітэту. Мабыць, немагчыма сустрэць чалавека, няхай гэта будзе мастак, мастацтвазнавец ці просты глядач, у якога б творчасць Цвіркі выклікала непрыманне. Ніколі яго творы не пакідалі гледача абыякавым ці расчараваным.

Карціны Цвіркі дзіўным чынам спалучаюць у сабе эпічнасць і пранікнёную лірычнасць. З аднаго боку, у іх — уся Беларусь з яе неабсяжнымі абшарамі. Адначасова — мілыя сэрцу куточкі прыроды. У іх — дыханне Сусвету, увасабленне яго вітальнай, стваральнай сілы, што адкрываецца кожнаму, хто прыйшоў за прыгажосцю і шчырасцю. ■

ІГАР АЎДЗЕЕЎ

Вастрыё чырвонай агітацыі

Беларускі кінаплакат праз 75 гадоў забыцця

Кінагледачы жадаюць новых адкрыццяў ад майстроў беларускага кіно. Аднак прывабныя нечаканасці могуць быць звязаны і з яго мінулым. Яркае пацвярджэнне таму — унікальная выстава «Беларускі кінематограф 20-х—30-х гадоў XX стагоддзя ў кінаплакаце», якая экспануецца ў Музеі гісторыі беларускага кіно.



Міхаіл Длугач.
Плакат да кінафільма «Кастусь Каліноўскі». 1928.

Плакат — важны элемент кінапрацэсу (асабліва на пачатку развіцця кінематографа, калі ён быў галоўным рэкламным сродкам) і ледзьве не самы эфектны экспанат — займае адно з цэнтральных месцаў у экспазіцыі кожнага музея кіно ва ўсім свеце.

На жаль, у Музеі гісторыі беларускага кіно такой сітуацыі не назіралася і праз 10 гадоў пасля пачатку яго дзейнасці. Зігзагі палітычнай кан'юнктуры, вайна і абыякавасць да ўласнай гісторыі прывялі да таго, што к моманту стварэння нашага музея кіно на тэрыторыі Беларусі не захавалася (прынамсі, у афіцыйных установах) ніводнага кінаплаката да беларускіх фільмаў даваеннага перыяду — з 1926-га па 1941 год. Хоць тады пад маркай «Белдзяржкіно» — «Савецкая Беларусь» было зроблена 60 мастацкіх фільмаў. І да кожнага з іх вырабляўся арыгінальны кінаплакат, а ў некаторых выпадках па два, тры і нават пяць яго варыянтаў! Страта даваеннай беларускай кінарэкламнай падборкі тым больш крыўдная, што савецкі кінаплакат першай паловы XX стагоддзя прызнаны ўнікальнай мастацкай з'явай сусветнага значэння! Пытанне тут толькі ў адным — у якой ступені гэтай з'яве адпавядае беларускі кінаплакат?

У кантэксце пошукава-даследчай дзейнасці, звязанай з паступовай ліквідацыяй «белых плям» у мінулым нашага кінематографа, супрацоўнікам Музея гісторыі беларускага кіно спатрэбілася 12 гадоў, каб нарэшце разгадаць гэту загадку.

Дадатковым імпульсам у рабоце тут зрабілася выстава кінаплакатаў да фільмаў вядомай нямецкай кінафірмы «UFA», якая некалькі гадоў таму была наладжана мінскім аддзяленнем Інстытута імя Гётэ ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. У час прэзентацыі той выставы прадстаўнік «прымаючага боку» заўважыў адносна выстаўленых работ: маўляў, нічога падобнага «ў нас не было». Пагадзіцца з такой высновай было нельга. І доказ адваротнага стаў справай прынцыпу!

Чаму ж на гэта пайшло столькі часу? Амаль уся папярэдняя пошуковая работа (пераважна ў архівах Масквы і Санкт-Пецярбурга) праводзілася супрацоўнікамі музея і пазаштатнымі кіназнаўцамі літаральна на энтузіязме. Дзяржфільмафонд Расіі, Навукова-даследчы інстытут кінамастацтва пры Дзяржкіно Расіі, аб'яднанне «Sovexportfilm», ВГІК, Расійская нацыянальная бібліятэка… Высветлілася, што найбольш поўна арыгіналы кінаплакатаў да беларускіх фільмаў прадстаўлены ў фондах аддзела выяўленчых выданняў Расійскай дзяржаўнай бібліятэкі. Значны час спатрэбіўся і на пошук спонсарскіх сродкаў, каб атрымаць электронныя копіі 35 рарытэтаў для даследавання.

І што ж высветлілася? Першае, на што звяртаеш увагу, — прозвішчы аўтараў. Міхаіл Длугач, Макс Літвак, Леанід Воранаў, Барыс Зяленскі, Мікалай Хомаў, Міхаіл Векслер, Уладзімір Стэнберг — частка тых таленавітых мастакоў-графікаў, дызайнераў-афарміцеляў, якія некалі, ва ўмовах кінабуму ў СССР, далі волю сваёй неардынарнай фантазіі, прадэманстравалі арыгінальна-яркую вобразнасць і ў рэшце рэшт уласнай творчасцю склалі славу савецкага кінаплаката.

К моманту з'яўлення першых беларускіх фільмаў і, адпаведна, плакатаў-афіш да іх галоўныя асаблівасці новага мастацтва, якое ў 1920—1925 гадах зведала сапраўды рэвалюцыйныя змены, ужо сфарміраваліся. Арганізацыйна ўся савецкая кінарэклама знаходзілася ў распараджэнні акцыянернага таварыства «Совкино» (манапаліста дзяржаўнага кінапракату на тэрыторыі былога СССР), штаб-кватэра якога размяшчалася ў Маскве. Таму не дзіўна, што ядро мастакоў-кінаплакатыстаў склалі выхаванцы знакамітых Вольных мастацкіх майстэрань (былога Строганаўскага мастацка-прамысловага вучыліш-



Макс Літвак.
Плакат да кінафільма «Песня вясны». 1929.



Макс Літвак, Аляксандр Іосіфаў.
Плакат да кінафільма «Джэнтльмен і певень». 1929.

ча). Менавіта яны, «першыя чырвоныя мастакі», выпуск якіх адбыўся ў 1920 годзе, здолелі надаць кінаплакату мастацкую навізну, выпрацавалі наватарскія прыёмы, якія адлюстравалі адметнасць савецкага кінамастацтва. У аснове стылістыкі іх работ ляжаць прыёмы канструктывізму — архіпапулярнага напрамку мастацкага авангарда тых гадоў. У выніку лепшыя ўзоры жанру дэманструюць асаблівы тып мантажнай кампазіцыі, якая складаецца з фатаграфічных выяў (кінакадраў), элементаў лінейнай графікі, маляваных шрыфтоў і ўзмоцненай колерам напружанай сюжэтнасці.

У пошуках мастацкіх сродкаў, якія адпавядаюць аб'екту рэкламы, аўтары кінаплакатаў сутыкнуліся з шэрагам творчых праблем. Як спалучыць у адной кампазіцыі ўмоўнасць мастацкага вобраза і прыродную прадметнасць кіно? Як вырашыць відавочны эстэтычны канфлікт паміж патрабаваннямі вулічнай рэкламы (бо яе кідкая прывабнасць немагчымая без колеру) і спецыфікай манахромнага кінематографа? Як ператварыць колер з банальнага сродку размалёўвання ў першачарговы элемент вобразнай мовы?..

Характэрны ў гэтым сэнсе кінаплакат мастака Барыса Клінча да «першай нацыянальнай фільмы» «Лясная быль» паводле аповесці Міхася Чарота «Свінапас». Цэнтральную для маладога савецкага кіно тэму канфлікту часоў, гістарычных эпох аўтар вырашае каляровым і фігуратыўным кантрапунктам — экспрэсіўны графічны малюнак распаўсюджанага сімвала рэвалюцыі (нагадаем жывапісны твор «Купанне чырвонага каня» Кузьмы Пятрова-Водкіна) уздыблены над фатаграфічна дакладнымі выявамі-сілуэтамі персанажаў-сімвалаў «старога» часу, пафарбаванымі ў «адмоўны» чорны колер.

Не менш бліскучы вобразны графічны эквівалент зместу гісторыка-рэвалюцыйнай эпапеі «У агні народжаная» знайшоў мастак Макс Літвак. Зноў перад намі канфлікт часоў, падкрэслены чорным фонам, на якім паўстае ружовы мужчынскі сілуэт (на стадыі здымак фільм меў назву «Волат»). Моц гэтага сімвала маладой савецкай рэспублікі нібы сілкуецца мноствам гераічных лёсаў персанажаў стужкі, з фотавыяў якіх у драматычны момант іх экраннага існавання гэты сілуэт-сімвал і сатканы!

Тут дарэчы будзе нагадаць, што менавіта ў рэкламе савецкіх фільмаў упершыню былі выкарыстаны прыёмы фотамантажу. Характэрныя прыклады аб'яднання фотавыяў персанажаў, якія ўзяты з кінакадраў (звычайна кульмінацыйных момантаў дзеяння), з умоўна-графічнымі элементамі — плакаты мастакоў Макса Літвака да героіка-прыгодніцкай стужкі «Хвоі гамоняць» і сацыяльнай драмы «Да заўтра», да агітпрапфільма «Сонечны паход», а таксама Сяргея Святлова да агітпрапфільма «Вышыня 88,5», дзе ў якасці фону выкарыстана звычайная армейская карта, але ў больш выразнай графічнай інтэрпрэтацыі.

Цікава, што імкненне мастакоў-кінаплакатыстаў прыцягнуць увагу публікі да новага фільма (і пры гэтым у лаканічнай вобразнай форме дакладна адлюстраваць яго змест) стварала і кур'ёзныя сітуацыі. Так, з гісторыі беларускага кіно вядома,

што сацыяльная драма «Забітая жыццём» перад выпускам на экран была перайменавана ў «Прастытутку», каб прывабіць большую колькасць гледачоў. Аднак мастак Лізавета Кекушава ў сваім плакаце зыходзіла з жанравай сутнасці стужкі: у арыгінальнай сюжэтна-псіхалагічнай кампазіцыі драматызм экранных падзей перададзены жывапісным партрэтам галоўнай гераіні ў стане адчаю і адпаведнай па настроі трохфарбавай палітрай.

А вось невядомы ташкенцкі мастак свой плакат да гэтага фільма выканаў у фрывольна-лубочнай манеры, надаўшы яго зместу (як кампазіцыяй, так і колерам) неіснуючыя рысы «клубнічкі». Яшчэ адзін наглядны прыклад плакатнай карэкцыі вартасцей фільма — работа Макса Літвака да стужкі «Атэль “Савой”». Мастак зводзіць змест гісторыка-рэвалюцыйнай драмы да дэтэктыва. Пры гэтым галоўная задача кінаплакатыста вырашана па-майстэрску: напружаны псіхалагізм, кантрасна-двухколерная графічная выява ўзрушаных персанажаў, нават дысгарманічнае размяшчэнне шрыфту інтрыгуюць абяцаннем моцных эмоцый ад сустрэчы з захапляючым, напоўненым таямніцай відовішчам…



Невядомы мастак. Плакат да кінафільма «Мядзведзь». 1930.



Макс Літвак. Плакат да кінафільма «Атэль “Савой”». 1930.

Наступным прынцыпова важным адкрыццём стаў цэлы пласт кінаплакатаў на беларускай мове, якія былі выпушчаны ў другой палове 1920-х гадоў даволі вялікімі, з улікам маштабаў кінасеткі Беларусі тых часоў, накладамі ў друкарнях Масквы! Сёння Музей гісторыі беларускага кіно валодае трыма абсалютна ўнікальнымі ўзорамі — да фільмаў «Джэнтльмен і певень», «Песня вясны» (экранізацыя аповесці Якуба Коласа «На прасторах жыцця») і «Кастусь Каліноўскі». Першы плакат, зыходзячы з жанру сатырычнай камедыі, вырашаны Максам Літваком і Аляксандрам Іосіфавым у кідкай дэкаратыўна-фальклорнай манеры з пераведзенымі ў графічны фармат фотавыявамі пратаганістаў — графа і служанкі. Аўтар плаката да «Песні вясны» (Макс Літвак) вар'іраваў свой плакат да фільма «У агні народжаная» з улікам новага матэрыялу. У інтэрпрэтацыі мастака Міхаіла Длугача героіка-прыгодніцкая драма пра лёс знакамітага кіраўніка паўстання 1863 года набывае трагічнае гучанне.

На кінаплакатах да карціны «Кастусь Каліноўскі» трэба спыніцца асобна. З гісторыі беларускага кіно вядома, што самы першы (складзены на пачатку 1925 года) перспектыўны план вытворчасці нашых мастацкіх стужак узначальваў праект «Кастусь Каліноўскі». І менавіта гэты фільм стаў абсалютным лідарам кінапракату на тэрыторыі Беларусі ў 1920-я гады, пабіўшы літаральна ўсе папярэднія рэкорды наведвання кінатэатраў рэспублікі. Пра тое, якое месца адводзілася стужцы, можна меркаваць і па колькасці арыгінальных плакатаў і афіш да яе (у музейнай калекцыі іх ужо 4), а таксама па іх памерах.

Яшчэ адно адкрыццё — шэраг беларускіх кінаплакатаў тых гадоў сёння ўяўляе не толькі гістарычную, але і мастацкую каштоўнасць. Ускосным пацвярджэннем гэтага з'яўляюцца некалькі прапаноў ад прыватных калекцыянераў Еўропы, якія хацелі б набыць асобныя экзэмпляры. Прапановы паступалі супрацоўнікам музея яшчэ на этапе падрыхтоўкі выставы. Больш за іншыя «шанцавала» плакату да палітычнай драмы «Нянавісць», дзе класавы канфлікт выяўлены выразным малюнкам пратаганістаў, а яго вастрыня падкрэслена не толькі дынамічнай графічнай дыяганаллю, амаль натуралістычна прамаляванымі дэталямі-элементамі, але і эмацыянальна насычаным жоўтым фонам.

На другім месцы тут адзіны манахромны плакат калекцыі да гісторыка-рэвалюцыйнага фільма «Яго яснавяльможнасць», чый сюжэт заснаваны на рэальным выпадку. Услед за стваральнікамі ледзь не першай антытэрарыстычнай стужкі ў гісторыі савецкага кіно мастак Ісак Махліс (нягледзячы на характэрны для часу прымат класавага падыходу) асуджае замах на віленскага губернатара — малюнкам камеры смяротніка ў цэнтры кампазіцыі ён робіць акцэнт на трагічным фінале рабочага-гарбара. Сродкамі вобразнай характарыстыкі становяцца і дакладныя суадносіны паміж выявамі пратаганістаў белага і чорнага колераў як сімвалаў святла і цені, жыцця і смерці.

Вабіць сваёй ёмістай вобразнасцю і плакат Мікалая Хомава да сацыяльна-псіхалагічнай драмы «Вяртанне Нейтана Бекера» («звукового говорящего фильма на еврейском языке»). Антыэмігранцкі пафас стужкі выказаны перш за ўсё выразнай колера-графічнай трансфармацыяй выявы знакамітай статуі Свабоды ў Нью-Ёрку за спінай разгубленага будаўніка. Унікальным сведчаннем рэдкай, на жаль, работы ў кіно вядомага акцёра-купалаўца Уладзіміра Крыловіча ўспрымаецца сёння плакат да сацыяльна-псіхалагічнай драмы «Двойчы народжаны», дзе асновай кампазіцыі мастак Міхаіл Длугач зрабіў добра стылізаваную жывапісную выяву галоўнага героя, заснаваную на кадрах аптымістычнага фіналу.

Варта ўвагі таксама група плакатаў да фільмаў-экранізацый — «Мядзведзя» і «Чалавека ў футляры» па творах Чэхава, а таксама «Палескіх рабінзонаў» па аповесці Янкі Маўра (мастак Міхаіл Векслер). Усе яны нагадваюць павялічаную ў некалькі разоў каляровую кніжную ілюстрацыю або маляўнічую вокладку. Аснову іх кампазіцый складаюць дакладна распрацаваныя графічныя партрэты галоўных герояў у спалучэнні з інтрыгуючымі сюжэтнымі элементамі: у першым выпадку — акцэнт на дуэлі паміж мужчынам і жанчынай, у другім — на неверагодна-небяспечных прыгодах юных следапытаў. Цікавасць да апошняга з гэтых трох плакатаў падаграецца асобай яго аўтара — ураджэнца Віцебска, дзе ў народным мастацкім вучылішчы ён быў вучнем Юдаля Пэна, Марка Шагала, Веры Ермалаевай і Казіміра Малевіча.

Прыход у кіно гуку істотна змяніў вобразны лад айчынных фільмаў. У кантэксце сацыяльнага развіцця савецкай краіны



Лізавета Кекушава. Плакат да кінафільма «Прастытутка». 1926.



Міхаіл Хомаў. Плакат да кінафільма «Вяртанне Нейтана Бекера».1932.



Міхаіл Векслер. Плакат да кінафільма «Палескія рабінзоны». 1935.

ILЮСТРАЦЫІ З АРХІВА ІГАРА АЎДЗЕЕВА.

стваральнікі кінастужак на першы план выводзяць новага героя, знаходзячы яго і ў недалёкім гістарычным мінулым, і ў сучаснасці. Змяняюцца і падыходы мастакоў кінарэкламы. Выходным пунктам для іх застаецца кінакадр, які цяпер разгортваецца да маштабаў ліста без лішніх падрабязнасцей. Аўтары ўсё менш выкарыстоўваюць элементы ўмоўнасці, усё часцей абмяжоўваюцца тым, што перамалёўваюць эфектныя кінакадры, ператвараючы свае работы ў маляўнічую рэалістычную карціну (плакаты «Залатыя агні» Векслера і «Вогненныя гады» невядомага мастака).

Нядзіўна, што даволі хутка тут замацоўваецца кампазіцыйны штамп: вырашаны ў колеры буйны план галоўнага героя ў цэнтры, а вакол другім планам — дэталі, якія раскрываюць сюжэтную канву фільма. Гэта добра бачна на прыкладзе плакатаў Векслера і Гольдзіна да бытавой камедыі «Дзяўчына спяшаецца на спатканне», дзе пра арыгінальнасць той ці іншай графічнай версіі фільма можна меркаваць толькі па тых самых дэталях. Як і фільм, кінаплакат 30-х гадоў быў закліканы стаць сімвалам гераічнага часу, спрыяць умацаванню аптымістычнага настрою, а таксама садзейнічаць стварэнню вобразаў «зорак савецкага кіно». У дадзеным выпадку своеасаблівым эталонам кінапартрэта новай кіназоркі гукавога кіно Лідзіі Смірновай з'яўляюцца плакаты мастакоў Хомава і Стэнберга да лірычнай камедыі «Маё каханне». Тлумачальную ролю тут выконваюць дэталі — тэксты тэлеграм або лістоў.

Апошні ўзор унікальнай рэкламнай калекцыі звяртае на сябе ўвагу яшчэ і незвычайным аўтарскім подпісам «1 Стэнберг 1». Так пазначаў свае работы Уладзімір Стэнберг, прадстаўнік знакамітай дынастыі мастакоў шведскага паходжання. Ён разам з братам Георгіем здзейсніў у жанры кінаплаката такі ж пераварот, як Уладзімір Маякоўскі, Варвара Сцяпанава і Аляксандр Родчанка ў гандлёвай і кнігагандлёвай рэкламе. Папулярнасць братоў, якія на працягу толькі 20-х гадоў мінулага стагоддзя стварылі каля 300 кінаплакатаў (у тым ліку літаральна да ўсіх значных твораў савецкага кіно), перасягнула межы краіны. Іх аўтарытэт быў у такой ступені неаспрэчным, што распрацаваны імі непаўторны «стэнбергаўскі» стыль (пра асноўныя прыкметы якога згадвалася вышэй) пераналі і творча ўзбагацілі многія іх калегі.

Нельга не сказаць і пра такі цікавы аспект тэмы, як сведчанні асабістага стаўлення мастакоў-кінаплакатыстаў да матэрыялу таго ці іншага фільма. Так, праз адну толькі вельмі дробную дэталь, якую не адразу можна «прачытаць», — выяву шалёнага вока каня — аўтар плаката да фільма «Лясная быль» узнаўляе рэвалюцыйную стыхію як перамогу, трыумф небяспечнага вар'яцтва. Ці вось такі прыклад. У тлумачальным тэксце на плакаце да фільма «Вогненныя гады» чытаем: «Гераічная кінаэпапея пра непераможную доблесць Чырвонай Арміі... У карціне ярка абмаляваны цудоўныя вобразы стойкіх і адважных патрыётаў нашай вялікай радзімы». За аснову кампазіцыі аўтар плаката ўзяў фотакадр з выявай чырвонаармейца ў момант атакі. Пры пераносе выявы з фотакадра на паперу дынамічная поза персанажа цалкам захавана, а вось яго твар істотна змяніўся, набыўшы сапраўды звярыныя рысы. Наўрад ці гэта сведчанне прафесійнай няздольнасці. Хутчэй — стаўленне да вайны і, не выключана, да чырвонаармейцаў... Разгадка падобных метамарфоз — безумоўна, у жыццёвым лёсе пэўнага мастака.

...Сёння, калі асноўную інфармацыю пра навінкі кіно мы атрымліваем з дапамогай тэлебачання і інтэрнэту, цяжка ўявіць, што калісьці гэту прынцыпова важную для паспяховага пракатнага лёсу фільма функцыю выконваў рэкламны кінаплакат. І выконваў, мяркуючы па адноўленых узорах, на даволі высокім мастацкім узроўні, які фактычна страчаны сёння. Нягледзячы на неабмежаваныя магчымасці паліграфіі, сучасны кінаплакат саступае сваім папярэднікам амаль стагадовай даўнасці ці не па ўсіх параметрах. Вядома, 35 узораў (поўнафарматных і поўнакаляровых рэпрынтаў кінаплакатаў да нямых і гукавых беларускіх фільмаў 1926 — 1940 гадоў) — гэта далёка не абсалютны вынік. Пакуль не знойдзены кінаплакаты да фільмаў «Жанчына», «Канцэрт Бетховена», «Балтыйцы», «Салавей». Адсутнічаюць узоры комплекснай кінарэкламы беларускіх фільмаў, калі мастак адначасова з плакатам распрацоўваў і вырабляў у адзіным стылі праспекты фільма і элементы яго фасаднай рэкламы ў кінатэатрах. Аднак і тое, што цяпер можна пабачыць у Музеі гісторыі беларускага кіно, — падзея этапная. Тым больш што адбываецца гэта на тэрыторыі Беларусі ўпершыню за апошнія 75 гадоў. ■

Арыядна Ладыгіна

Інтуіцыя Кармэн

Творчы тандэм Пакроўскага і Александроўскай

Прэм'ера «Кармэн», запланаваная на верасень 1945 года, павінна была прайсці на сцэне Дома Чырвонай арміі, але рэпетыцыі ладзіліся ўжо ў часткова аднаўленай рэпетыцыйнай балетнай зале Опернага тэатра. Роўна месяц быў дадзены Пакроўскаму на падрыхтоўку пастаноўкі.


1.

Заканчэнне. Пачатак у №4.

Калектыў, натхнёны поспехам «Алесі», працаваў самазабыўна, з поўнай самааддачай. Аўтарытэт рэжысёра быў неаспрэчны. Музычнае кіраўніцтва ажыццяўляў вопытны маскоўскі дырыжор Восіп Брон. Яркая, маляўнічая сцэнаграфія спектакля ствараліся выдатным мастаком Сяргеем Нікалаевым. З хорам працаваў Генадзь Пятроў — галоўны хормайстар тэатра; з адказнай працай галоўнага канцэртмайстра віртуозна спраўляўся Сямён Талкачоў. Зайздросны творчы ансамбль! Сумеснымі намаганнямі яны вырашалі «галоўную загадку оперы» ці, па словах Пакроўскага, яе «фокус» — музіцыраванне дзеяннем.

Сапраўднае задавальненне было назіраць за будзённай працай Пакроўскага, паглыбляцца ў самую сутнасць працэсу рэпетыцыі. Бяда, калі гэты працэс падмяняецца простай муштрай, механічнай дрэсіроўкай пад музыку, бессэнсоўным ці «глыбока асэнсаваным» развядзеннем акцёраў па прасторы сцэны. Сакрэт майстэрства Пакроўскага быў у здольнасці захапіць кожнага сваёй ідэяй, выклікаць пачуццё асабістай адказнасці і зацікаўленасці ў поспеху спектакля. Нягледзячы на строгую дысцыпліну, якой патрабаваў і ўмеў дабівацца рэжысёр, рэпетыцыі, як правіла, праходзілі лёгка і нязмушана.

Пакроўскі па-ранейшаму жыў у тэатры. Цудам ацалелы стары двухпавярховы дом насупраць Чырвонага касцёла быў выдзелены для Ларысы Александроўскай, Анатоля Багатырова і Міхася Лынькова, але там ішоў капрамонт. Сям'я Ларысы Пампееўны, у залежнасці ад ходу рамонтных прац, перабіралася з пакоя ў пакой. Сама гаспадыня вымушана была ўвесь гэты час жыць у тэатры. У толькі што адрэстаўраваным будынку панавалі вільгаць і холад, не было ніякіх выгод. Тым не менш напружаная праца патрабавала амаль кругласутачнай прысутнасці. Бяда, што пнеўманія, якая пачалася ў спявачкі яшчэ ў Берліне, стала хранічнай. Але сур'ёзна лячыцца, класціся ў бальніцу напярэдадні юбілею і прэм'еры «Кармэн» не ўяўлялася магчымым.

Дні ляцелі непрыкметна. Для разрадкі ў перапынках паміж ранішняй і вечаровай рэпетыцыямі Александроўская і Пакроўскі выязджалі на некалькі гадзін на прыроду (Ждановічы, Стайкі, Гарадзішча). Неабходна было адпачыць, праветрыцца, падыхаць свежым паветрам. Машына заўсёды была ў распараджэнні Александроўскай. Бралі з сабой валейбольны мяч, пасаваліся. Смяяліся, абменьваліся жартамі і досціпамі з тэатральнага жыцця…

У тое лета здаралася рознае. То нечакана, па тэхнічных прычынах, зрываецца запланаваная зводная рэпетыцыя, то манціроўшчыкі не паспяваюць своечасова падрыхтаваць якую-небудзь неабходную канструкцыю, то ў аркестры не могуць знайсці замены музыканту, які раптоўна выбыў. Аднак сапраўдная трагедыя грымнула ў тэатры незадоўга да прэм'еры — 30 жніўня. Арсен Арсенка, выдатны беларускі барытон, спяшаўся ў тэатр на пасляабедзенную рэпетыцыю і загінуў пад коламі ваеннага грузавіка. Тэатр застаўся без Эскамільё! Калектыў цяжка перажыў гэту горкую страту. Пакроўскаму давялося экстрана ўводзіць у спектакль іншага выканаўцу. На шчасце, удалося адшукаць і выклікаць у Мінск Дзмітрыя Салохіна.

«Кармэн» (на спектаклі ў Доме Чырвонай арміі прысутнічалі Панцеляймон Панамарэнка і ўсе члены беларускага ўрада) ускалыхнула горад. Яркае тэатральнае відовішча, створанае ў экстрэмальных умовах, было абсалютна неабходнае мінчанам. Параўнальна невялікая глядзельная зала без аркестравай ямы, не прызначаная для оперных прадстаўленняў, была набітая звыш меры. У Пакроўскага заканчваўся адпачынак, але ён прысутнічаў на прэм'еры 3 кастрычніка, дзяліў з Александроўскай і калектывам тэатра грандыёзны поспех; быў і на ўрачыстасцях у гонар юбілею спявачкі, што адбыліся на наступны дзень.







1. У партыі Кармэн. «Кармэн». 1953.
2. Выступленне вядомай спявачкі і грамадскага дзеяча на міжнародным жаночым кангрэсе. Парыж. 1945.
3. У партыі Адаркі. Опера «Запарожац за Дунаем» Сямёна Гулак-Арцямоўскага. 1951.
4. «Надзея Дурава» Анатоля Багатырова. Сцэна са спектакля. 1956.
5. «Страшны двор» Станіслава Манюшкі. Сцэна са спектакля. 1952.
6. Рэжысёр Ларыса Александроўская з выканаўцамі оперы «Страшны двор».

Патрэба ў творчых стасунках з Пакроўскім, што ўзнікла ў Александроўскай у тыя гады, аказалася трывалай: на ўсё жыццё. Рэжысёр адчуваў тое ж самае. Яны перапісваліся, зрэдку сустракаліся — у Маскве і ў Мінску. Стасункі сталі рэгулярнымі, калі Ларыса Пампееўна прыняла рашэнне заняцца опернай рэжысурай. Пакроўскі горача падтрымаў яе імкненне, унушыў упэўненасць у сваіх сілах. Моцная, валявая, мужная асоба, надзеленая да таго ж нешараговым акцёрскім даравaннем і веданнем сцэны, Александроўская даўно інтуітыўна імкнулася да гэтай прафесіі, што праяўлялася яшчэ ў даваенны перыяд, ды і пазней — у ваенныя гады, падчас знаходжання ў Алма-Аце. Тады на гэтую схільнасць звярнуў увагу Эміль Юнгвальд-Хількевіч — галоўны рэжысёр мясцовага Опернага тэатра. У 1951 годзе, віншуючы Александроўскую з дэбютам у новай галіне творчасці, ён піша: «Памятаеце, у Алма-Аце я вам прадказваў, што з вас атрымаецца рэжысёр, а вы адмахваліся?»

Калі Александроўская ўжо стала галоўным рэжысёрам і мастацкім кіраўніком тэатра, Пакроўскі настойліва раіў ёй атрымаць абсалютна неабходную, па яго меркаванні, спецыяльную адукацыю. І, уявіце, Александроўская паслухалася яго. Нягледзячы на свае высокія званні і ўзрост, паступіла ў ГІТІС, стала студэнткай-завочніцай рэжысёрскага факультэта! Яна прывыкла ўсё заўсёды рабіць грунтоўна. Ездзіла на сесіі, вяла канспекты, здавала залікі і экзамены. І — актыўна ажыццяўляла пастаноўку за пастаноўкай. Адначасова спявала мецца-сапранавы рэпертуар: акрамя Кармэн і Алесі — Любашу, Канчакоўну, Марыну Мнішак, Аксінню ў «Ціхім Доне». Апошні спектакль з удзелам Александроўскай (цудоўная, незабыўная Графіня — сапраўдная Пікавая дама) мне давялося пачуць у 1958 годзе.

Актрыса лічыла сябе ў нейкай меры адказнай за тую працу, якую Пакроўскі зрабіў у «Кармэн». Пакутавала ад таго, што з часам спектакль страчвае свае асаблівасці, штрыхі, дэталі, знойдзеныя рэжысёрам. Вяртаючыся дадому пасля чарговага спектакля, з горыччу фіксавала гэтыя страты ў дзённіку: «Канешне, адсутнасць Пакроўскага стала вельмі заўважнай на ўсіх спектаклях. З'явіліся накладкі там, дзе іх ніколі не было. Няма гаспадарскага мастацкага погляду».

У 1946—1952 гадах Александроўская шмат гастралявала — з тэатрам і без яго (Ленінград, Рыга, Волагда, Архангельск, Саратаў, Смаленск). У чэрвені 1951 года са Свярдлоўска шчыра дзеліцца з Пакроўскім далёка не станоўчымі ўражаннямі ад





Фрагменты мемарыяльнага пакоя Ларысы Александроўскай у Дзяржаўным музеі тэатральнай і музычнай культуры.

«Кармэн», у якой спявала там, піша, што нават пры ўласцівай ёй вытрымцы хацелася пайсці са сцэны — было сорамна ўдзельнічаць у падмане, сорамна выходзіць да публікі: «… Быццам я ў яе штосьці скрала, а яна яшчэ не падазрае пра гэта. […] Вось у чацвёртым акце са злосці амаль не забіла Хазэ — я, а не ён мяне. Магчыма, дарма я заўсёды штосьці думаю, штосьці прыдумваю, пра штосьці мару, усяго навыдумляю, нагружу сябе "жыццём", нават выконваючы песеньку. Трэба сыходзіць, думаць пра нотачку, пра гучок, прыгожа пастаяць, эфектна пайсці. […] Дарэмна я нервуюся пра наш тэатр. Ён настолькі вышэйшы, і акцёры ў такой ступені больш акуратныя ў дачыненні да сцэны і да спектакля, што хочацца прасіць у іх прабачэння. І рэжысёрам не хачу быць! І спяваць не хачу! Буду машыністкай ці краўчыхай!..» Падаецца, толькі што зацверджаны кіраўнік Беларускай оперы капрызіць, як маленькая дзяўчынка, але актрыса манернічае, бо абсалютна ўпэўнена — яе зразумеюць правільна.

У тым жа лісце да Пакроўскага са Свярдлоўска Александроўская ўжо ў якасці рэжысёра, які ажыццявіў свае першыя пастаноўкі, дзеліцца меркаваннямі пра зробленую працу. Не можа схаваць радасці ад удалага рэжысёрскага дэбюту — оперы Сямёна Гулак-Арцямоўскага «Запарожац за Дунаем». У Свярдлоўску слухала па радыё прамую трансляцыю гэтай оперы (пэўна, у выкананні кіяўлян. — *А.Л.*) і перакаsuccessfully?

І тут жа выказвае неспакой з нагоды сваёй новай і адказнай працы, да якой прыступіла ў Мінску. Размова ідзе пра оперу Станіслава Манюшкі «Страшны двор», якая ніколі не ставілася ў Савецкім Саюзе і не была нікому вядома. Падчас гастроляў тэатра ў Варшаве польскія сябры падарылі Александроўскай нотны матэрыял оперы — клавір, партытуру, аркестравыя галасы. Ёй трэба было стаць першапраходцам. Яна яшчэ толькі асвойвала клавір, але ўжо ўзніклі пытанні: трактоўка сцэн, драматургічная мэтазгоднасць тых ці іншых эпізодаў і сцэнічных сітуацый. Будзе раіцца.

Пакроўскі і пазней з ахвотай адгукаўся на просьбы маладога пастаноўшчыка, дзяліўся вопытам музычнай рэжысуры, прыязджаў у тэатр з лекцыямі, нават удзельнічаў у рэпетыцыях тых ці іншых эпізодаў («Страшнага двара», у прыватнасці), якія праводзіла Александроўская. І рабіў гэта лёгка і нязмушана.

Калі ў 1960 годзе Александроўская пакінула тэатр, стасункі з Пакроўскім ладзіліся праз Беларускае тэатральнае таварыства, якое было створана па ініцыятыве Александроўскай яшчэ ў 1946 годзе і ўзначальвалася ёю да 1976-га.

У 1966 годзе БТТ рыхтавалася да адкрыцця Рэспубліканскага Дома работнікаў мастацтваў (яшчэ адно дзецішча Александроўскай). Як заўсёды ў выпадку неабходнасці, Ларыса Пампееўна звярнулася да Пакроўскага. Копія ліста беражліва захоўваецца мной. Бясцэнны прыклад прыгажосці чалавечых узаемаадносін!

«18.01.1966 г. Барыс Аляксандравіч, добры дзень!

Звяртаюся да Вас з просьбай, у спадзяванні, што Вы дапаможаце нам у патрэбны час, як рабілі гэта заўсёды.

Дык вось, у нас (нарэшце!!) упершыню за ўсё наша савецкае беларускае жыццё адкрываецца Рэспубліканскі Дом работнікаў мастацтваў. З-за дробных недапрацовак Дом хоць і прыняты, але не адкрыты. І вельмі не хочацца адкрываць яго будзённа, трафарэтна, казённа.

Вы можаце зрабіць гэта менавіта так, як нам хочацца: ТАЛЕНАВІТА (як калісьці правялі рэпетыцыю мазуркі ў «Страшным двары». Нічога больш натхняльнага я не ведаю… а яшчэ канцэрт да 40-годдзя СССР).

Наш «дом на гары, тры акенцы ў двары» — каля Дома афіцэраў. Гэта дом, пастаўлены ў 1913 годзе ў памяць 300-годдзя Дома Раманавых. Знешні малюнак захаваны поўнасцю (яго аберагаюць архітэктары), а ўнутры што змаглі, тое і зрабілі: вестыбюль, кавярню, більярдную, выставачны зал, бібліятэку, фае, глядзельную залу (яна ж шырокаэкранная кіназала) і два невялікія кабінеты для дырэкцыі і канцылярыі (…). Вось і ўсё.

Церам-церамок! Хто ў цераме жыве?

— "Я — БТТ, я — Кіно, я — Мастак".

— "Давайце разам жыць, сябраваць і працаваць".

Вось і пачынаем! Калі? Магчыма, праз месяц. Ад Вас залежыць! Дапамажыце, што і як прыдумаць. Вы можаце, калі захочаце. Вы… захочаце! Так? Калі для гэтага трэба прыехаць сюды — мы зробім усё, што толькі спатрэбіцца, усё, што толькі ў нашых магчымасцях. Заадно і лекцыю ў лекторыі арганізуем, і пра оперу пагаворым — што хочаце.

Ну? Вы згодныя? (…) "Дом", канешне, мой апошні клопат у гэтым жыцці. Няхай ён будзе не вельмі азмрочаны. (…)





ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА, З АРХІВА НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ОПЕРЫ І БАЛЕТА І АСАБІСТАГА АРХІВА АРЫЯДНЫ ЛАДЫГІНАЙ.

Чамусьці заўсёды сумна, калі ўзгадваю Вас, Горкі, бульбу, разбіты Мінск... А "Алеся" 1944 года была лепшай за ўсе пастаноўкі ўсіх "Алесь"! Прывітанне! Ваша Л.Александроўская».

Зразумела, Пакроўскі жыва адгукнуўся на просьбу. Адкрыццё «Дамка мастацтваў», як пяшчотна і ласкава заўсёды называла яго Александроўская, прайшло на найвышэйшым узроўні. Спагадлівасць Барыса Аляксандравіча, яго невычэрпная выдумка, нястрымная фантазія праяўляліся падчас у самых нечаканых і розных формах. Нават простыя віншавальныя паштоўкі, напісаныя на стандартных бланках, неслі на сабе адбітак своеасаблівай асобы. Вось, да прыкладу, паштальён прыносіць дадому ананімнае пасланне: «Хай жыве 1-е Мая! Хай жыве Александроўская многія леты!!! Многія леты... Многія леты... Многія леееетыы!!! Хто гэта пісаў? А? Здагадайцеся...»

Ці яшчэ. Віншуючы Ларысу Пампееўну з Новым — 1975-м — годам, Б.А. недвухсэнсоўна выказваў свае пажаданні: «Здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя, здароўя... Яму дапамогуць Ваша д'ябальская воля, вытрымка, цвёрдасць! Таму п'ю (на жаль, вельмі мала) і за гэтыя Вашы якасці! Ваш Пакроўскі. 28.XII.74». Доўга смяялася Ларыса Пампееўна з гэтага настойлівага адзінаццаціразовага пажадання здароўя. Але была расчулена да глыбіні душы.

Якраз у 1974-м у Беларусі зусім нечакана для Александроўскай пышна і ўрачыста адзначылі яе 70-годдзе. Чаму нечакана? Таму, што з часу сыходу з тэатра яна трапіла ў няміласць, цярпела бясконцыя прыніжэнні, шмат і цяжка хварэла. І раптам пра яе ЎСПОМНІЛІ! Акружылі ўвагай, праявілі кранальны клопат пра здароўе, накіравалі падлячыцца ва ўрадавы санаторый, асыпалі ўзнагародамі. Урачысты цырыманіял 15 лютага (у дзень нараджэння Ларысы Пампееўны) узначальваў асабіста Пётр Машэраў. Не забылі запрасіць на свята і Пакроўскага. Прыехаць ён не змог, але яго шчырае прывітанне Александроўскай, запісанае на магнітафонную стужку, моцна прагучала ў зале.

Праз дзесяць год голас Барыса Аляксандравіча ў запісе прагучыць у гэтай зале зноў. На жаль, Александроўскай ужо не будзе ў жывых. На вечарыне, прысвечанай яе памяці, Пакроўскі назаве Александроўскую сімвалам опернага мастацтва Беларусі: «Яна была першая, галоўная і непаўторная. Як Шаляпін і Няжданава ў Расіі! І таму яе імя ўжо належыць гісторыі».

У апошні год свайго жыцця хворая, па сутнасці адзінокая і паўзабытая, змучаная клопатамі і бязладзіцамі, Ларыса Пампееўна знаходзіла суцяшэнне, згадваючы сяброў і паплечнікаў па мастацтве. Намагалася ажывіць перапіску, якая згасала год ад года. Іранізавала наконт хуткаплыннага часу. Наракала на ўрачоў, якія «даўным- даўно» не выпускаюць яе з бальніцы. Дзякавала калегам, якія не па службовай справе, а «зусім неафіцыйна» днямі наведалі яе ў бальніцы і вельмі ўсцешылі.

Але Александроўская не была б сама сабою, калі б нават у віншавальным лісце да Пакроўскага (апошнім у іх перапісцы) не закранула нейкіх хвалюючых яе «вытворчых» праблем. Узнаўляем даволі характэрную прыпіску да ліста: «У нашым былым тэатры ёсць тэнар: адпаведны рост, фігура, разуменне, жаданне і... добры голас. Як Вы разумееце, тут для яго перспектыва адсутнічае — бо няма такіх, як Вы». Здаецца, Ларыса Пампееўна гатова неадкладна падняцца з пасцелі і адправіцца клапаціцца пра гэтага тэнара з «добрым голасам» і «адпаведным ростам»!

...Мая апошняя сустрэча з Барысам Аляксандравічам адбылася на публіцы, у глядзельнай зале Дома акцёра. 23 студзеня 2007 года тэатральная Масква святкавала 95-годдзе Пакроўскага. Акцёры Камернага тэатра стварылі ў гонар майстра грандыёзны спектакль-капуснік. Дзякуючы неверагодным хітрыкам мне ўдалося прысутнічаць там і нават паразмаўляць з юбілярам. Пакроўскі, надзіва бадзёры, у чаканні пачатку цырымоніі сядзеў перад самай сцэнай у першым шэрагу крэслаў. Побач сядзела і нешта яму распавядала Тамара Сіняўская. Густы людскі натоўп паўкругам ахінаў віноўніка ўрачыстасці.

Праціснуўшыся да самага крэсла, хвалюючыся і даволі нязвязна я вымавіла: «З Беларусі! Там памятаюць і любяць Пакроўскага!» Пачуўшы найменне «Беларусь», Барыс Аляксандравіч раптам ажывіўся, спыніў размову з Сіняўскай і з цікавасцю стаў услухоўвацца ў мае словы. Ветліва ўсміхнуўся, калі я згадала Александроўскую: «Так, памятаю, памятаю, канешне! Памятаю Ларысу Пампееўну!» — «Ну, а пра нашу і вашу "Алесю" і "Кармэн", Барыс Аляксандравіч, памятаеце?» Задумаўся на хвіліну. Памаўчаў... І адказаў збянтэжана: «"Кармэн" памятаю! А вось "Алесю"? "Алесю"?? Не! Не памятаю! Забыў!..»

Забыў Пакроўскі «Алесю»... Ну што ж! Гэта зразумела і даравальна — у дзевяноста пяць. На жаль, не толькі Пакроўскі забыў «Алесю», нашу бедную дарагую «Алесю»! Забылі яе і мы — у сябе дома, у Беларусі... ■

The May issue of *Mastactva* magazine opens with a series of publications under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are discussed by **Katsiaryna Zubrevich** («Deconstruction», exhibition of the Slovak artist Marek Rybon at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.4), **Alena Malchewskaya** (The *Arabian Night* by Ronald Schimmelpfennig produced by Aliaksander Yanushkievich at the Yanka Kupala National Theatre, p.6), **Larysa Mikhnievich** (exhibition of the Belarusian artist Valery Martynchyk at the London Albemarle Gallery, p.8), **Viera Gudziey-Kashtalyan** (Gennady Gladkov's musical *The Ordinary Miracle* produced by Nastassia Grynienka at the Belarusian Academic Musical Theatre, p.10), **Tattsiana Mushynskaya** (the World Ballet Stars project in Minsk, p.12), **Galina Aliseichyk** (2nd «Kroki» International Children's Theatre Forum which took place in Minsk at the New Drama Theatre, p.14).

The *Dramatis Personae* rubric introduces Natallia Akinina, soloist of the National Opera and Ballet Theatre, prizewinner of the Aleksandrowskaya International Vocal Competition (***From Verdi to Baroque***, p.16; interviewed by **Tattsiana Teadarovich**).

A few materials are published under the *Discourse* rubric.

The latest international youth theatre forum «M.art.kantakt», which was held in Magiliow, is the theme of **Liudmila Gramyka's** major analytical article. The author raises important questions concerning the professional training of theatre youth, with some of her conclusions having an acute polemical character (***Laugh and Tears, Life and Death***, p.20).

Volha Brylon's article is a kind of postscript to the rondo opera Lucian Tapolia composed by Larysa Simakovich after Maksim Tank's poem of the same name and assessed by the critics as the brightest event of the country's music life. The author reviews the difficult way of this composition to the audience (***The Splendour and Misery of 'Lucian Tapolia'***, p.26).

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit the well known conceptualist artist Volha Sazykina (***The Artist As a Fine Instrument***, p.30).

The following publications appear under the *Cultural Layer* rubric.

Natallia Sialitskaya comes up with a publication dedicated to the 100th anniversary of the People's Artist of Belarus Vital Tsvirka and his exhibition *Breath of the Universe* at the National Art Museum (***Epicism and Lyricism***, p.36).

Using the materials of the unique exhibition «The Belarusian Cinema of the 1920s–1930s in the Film Poster», which was displayed at the Museum of Belarusian Film History, **Igar Awdzieyew** is turning over practically unknown pages connected with the formation of the country's film art (***The Sharp Edge of Red Propaganda***, p.40).

Aryiadna Ladygina offers the conclusion of her article (begun in the previous issue of the magazine), where she talks about the long-time friendship and artistic cooperation of Larysa Aleksandrowskaya and Boris Pokrovsky. The accent is on the director's activities of the famous singer (***Carmen's Intuition***, p.44).

The issue closes with the *Marks of Time* rubric. Reviewing the May 1983 issue of the *Mastactva Belarusi* magazine, **Liudmila Gramyka** focuses her attention on the theme of the Victory in the Great Patriotic War. Within the scope of the article are the most notable theatre productions of the time (p.48).

Шчымлівыя ноты вайны

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Тэма Вялікай Айчыннай вайны ў беларускім савецкім мастацтве займала асаблівае месца. На пачатку 1980-х многія сцэнічныя творы былі прасякнуты жывым болем і жывой памяццю пра яе. Таму не зусім правільна адносіць іх да ліку «дацкіх», як пачалі сцвярджаць пазней.

У майскім нумары «Мастацтва Беларусі» за 1983 год у артыкуле Рычарда Смольскага «Народнай памяці працяг» (у той час адпаведныя публікацыі да гадавіны Перамогі былі абавязковымі) прыведзены лічбы, якія сапраўды ўражваюць: за чатыры дзесяцігоддзі ў тэатрах рэспублікі было пастаўлена каля двухсот спектакляў на ваенную тэму. Праблема сцэнічнай героікі лічылася «адной з кардынальных ідэйна-эстэтычных праблем усяго савецкага тэатра». Натуральна, што ў Беларусі ёй надавалася асаблівае значэнне. Плынь драматургіі і інсцэніровак захліснула сцэнічныя падмосткі: вайне прысвячалі свае творы лепшыя беларускія пісьменнікі. Васіль Быкаў зазначаў: «Патрэбны шэкспіраўскія фарбы і страсці, шэкспіраўскі талент і драматызм, каб хоць прыблізна ўзнавіць для людзей, што жывуць сёння, тое, што адбывалася ў 1941—1945 гадах».

Спіс спектакляў, якія ўвайшлі ў гісторыю беларускага сцэнічнага мастацтва, працяглы. У ім ёсць абавязковыя, можна сказаць, праграмныя творы рускай драматургіі — «Фронт» Аляксандра Карнейчука, «Нашэсце» Леаніда Лявонава, якія шырокім фронтам ішлі на савецкіх падмостках; патрыятычныя п'есы беларускіх аўтараў — «З народам», «Людзі і д'яблы», «Проба агнём» Кандрата Крапівы; «Канстанцін Заслонаў» Аркадзя Маўзона, «Брэсцкая крэпасць» Кастуся Губарэвіча; а ёсць і сапраўдныя сцэнічныя шэдэўры.

Сярод іх — «Трыбунал» Андрэя Макаёнка, «Апошні шанц» Васіля Быкава, «Плач перапёлкі» Івана Чыгрынава, увасобленыя Валерыем Раеўскім на сцэне Купалаўскага тэатра.

У наш час падыходы да тэмы Вялікай Айчыннай многім падаюцца вычарпанымі. У сцвярджэнні, што ёй прысвечана занадта вялікая колькасць сцэнічных палотнаў, логіка, безумоўна, ёсць. Ды толькі не ўсе ведаюць, што на пачатку 1980-х рух Купалаўскага тэатра ў бок псіхалагічнага ўразумення чалавека на вайне, ягонае «жаданне пашырыць далягляды асэнсавання складанай праблематыкі гераічнага» выклікалі крытыку. Але на зломе эпох, у прадчуванні грамадскіх і палітычных перамен тэатр адчуваў патрэбу ў публіцыстычным выступе, псіхалагічным доследзе і філасофскім усведамленні рэчаіснасці.

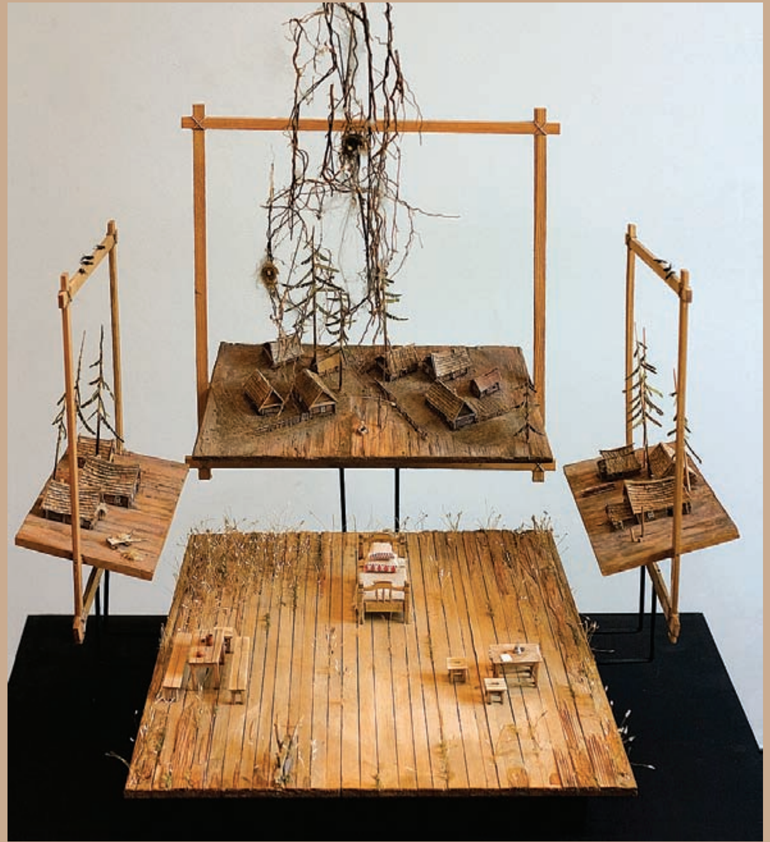
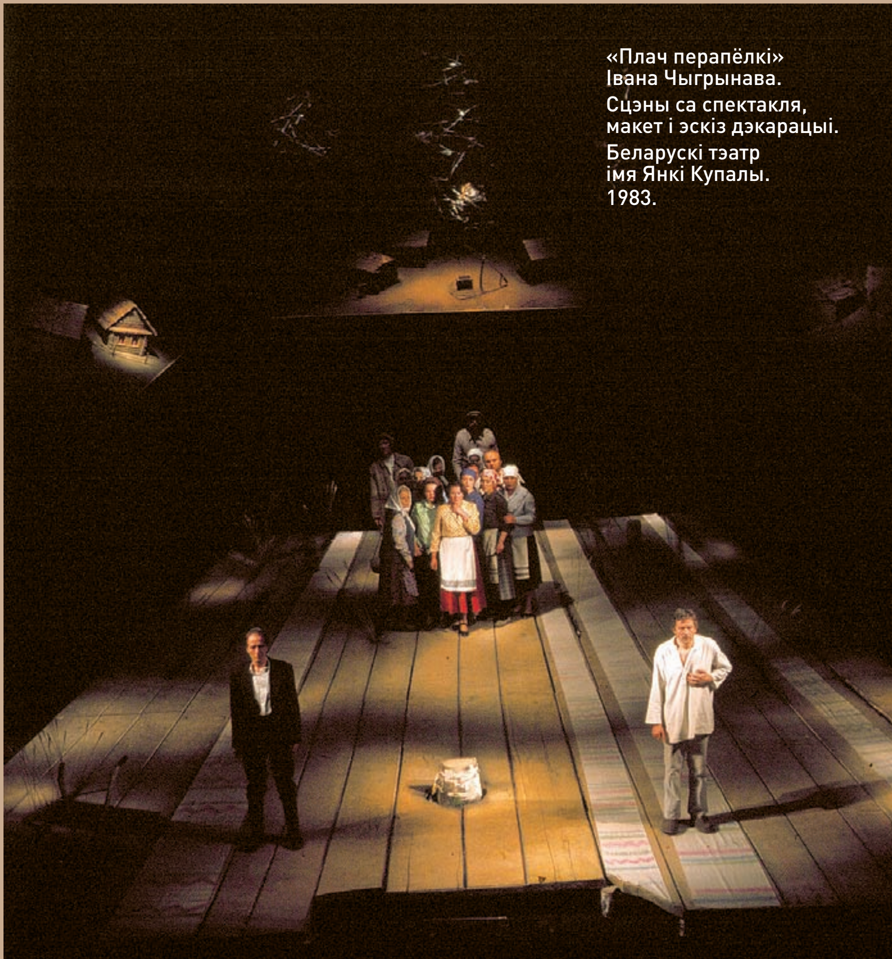
Мабыць, таму ў спектаклі «Плач перапёлкі» ўсё сышлося самым найлепшым чынам: выдатная літаратура, тонкая і глыбокая рэжысура, вытанчаная сцэнаграфія, яркія і глыбокія акцёрскія работы.

«Плач перапёлкі» Івана Чыгрынава, напісаны на падставе рэальных падзей — пра жыццё вёскі, якую падчас вайны абмінула акупацыя, пачынаўся з ціхай шчымлівай ноты. Няспешна высвечвалася месца дзеі: беларускія Верамейкі, дзе кожнаму жыхару адмераны ўласны кут. Трывожна, нязвыкла — «бяда будзе» — плакала перапёлка.

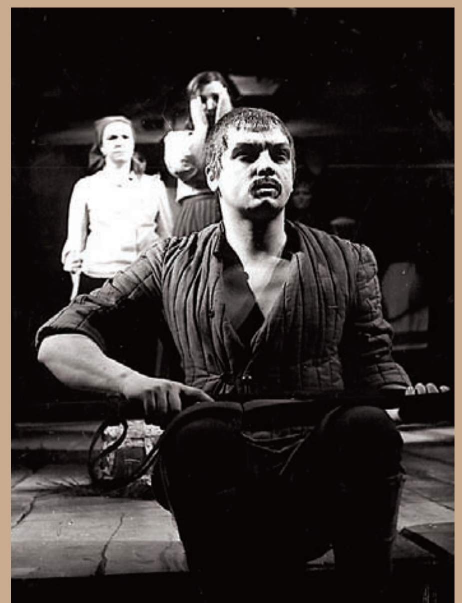
Тут жа дзелавіта і засяроджана, у невыразным святле газавай лямпы Мікіта Драніца (Генадзь Гарбук) пісаў свае «падмётныя» пісьмы… Шэраг жыццяў, лёсаў, выразных твараў цягам спектакля праходзіў перад гледачамі. Рэжысёр Валерый Раеўскі і мастак Барыс Герлаван выбудавалі ўласную сістэму асацыятыўных вобразаў, якая пераканальна падтрымлівалася акцёрамі: Паўлам Кармуніным (Дзяніс Зазыба), Генадзем Аўсяннікавым (Брава-Жыватоўскі), Аленай Рынковіч (Марфа), Стэфаніяй Станютай (Рыпіна), Алай Долгай (Параска)… Усё нечакана складвалася ў адметную карціну свету. У яе суровым характве выяўляліся боль і спагада да чалавека.

Вобраз разбуранага гнязда прысутнічаў у спектаклі толькі на другім плане. А на авансцэне адразу трапляў на вочы — кінуты, урэзаны ў зямлю плуг. Тут даўно ўжо не сеялі жыта, але яно, насуперак усяму, каласілася на вышараванай хатняй падлозе, гайдалася ў чырвоных сполахах вайны. Доўгі дашчаны памост пераразаў падмосткі — як узаранае поле. Як доўгая дарога дадому. Акцёры выходзілі на сцэну, быццам вяртаючыся з поля. А ў вялізныя рамы, што стваралі своеасаблівае атачэнне для закінутай вёскі Верамейкі і рабілі яе недасягальнай для чужакоў, былі ўманціраваны маленькія хаціны з ластаўкамі на вокнах. Па начах у іх запальваліся агні, а значыць, працягвалася жыццё…

А яшчэ праз некалькі гадоў купалаўцы паставілі «Радавых»…■

«Плач перапёлкі»
Івана Чыгрынава.
Сцэны са спектакля,
макет і эскіз дэкарацыі.
Беларускі тэатр
імя Янкі Купалы.
1983.

мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 25 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551



Новую пастаноўку «Раскіданага гнязда» Янкі Купалы на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі ажыццявіў рэжысёр Аляксандр Гарцуеў. Зварот да Купалавай п'есы часта станавіўся знакавым для нацыянальнага тэатра. І апошнюю яе інтэрпрэтацыю наўрад ці можна лічыць прахадной. Сучаснае асэнсаванне класічнага твора напоўнена актуальным зместам, нечаканымі дэталямі і адметнай эмацыйнасцю. Больш падрабязна пра спектакль чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў.

На здымку: Максім Брагінец у ролі Сымона.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.